

**VARIACIONES EN TORNO A LA RIQUEZA DE LA NADA: INFLUENCIA DEL  
PENSAMIENTO CHINO CLÁSICO Y EL BUDISMO ZEN EN LA POESIA DE JUAN L.  
ORTIZ, HUGO PADELETTI Y ARTURO CARRERA**

by

**Andrea Juliana Enciso Mancilla**

B.A Political Science, Universidad Nacional de Colombia, 2003

M.A Literature, Pontificia Universidad Javeriana, 2006

Submitted to the Graduate Faculty of the  
Dietrich School of Arts and Sciences in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2016

UNIVERSITY OF PITTSBURGH  
THE DIETRICH SCHOOL OF ART AND SCIENCE

This dissertation was presented

by

Andrea Juliana Enciso Mancilla

It was defended on

April 13, 2016

and approved by

Aurea María Sotomayor Miletti, PhD, Professor

Bobby J Chamberlain, PhD, Associate Professor

Lisa Jackson-Schebetta, PhD, Assistant Professor

Dissertation Advisor: Juan Duchesne Winter, PhD, Professor

Copyright © by Andrea Juliana Enciso Mancilla

2016

**VARIACIONES EN TORNO A LA RIQUEZA DE LA NADA: INFLUENCIA DEL PENSAMIENTO  
CHINO CLÁSICO Y EL BUDISMO ZEN EN LA POESÍA DE JUAN L. ORTIZ, HUGO PADELETTI Y  
ARTURO CARRERA**

Andrea Juliana Enciso Mancilla, PhD

University of Pittsburgh, 2016

This dissertation investigates how Juan L Ortiz (1896-1978), Hugo Padeletti (1928), and Arturo Carrera (1948), interpret and represent Chinese classical and Zen Buddhist systems of thinking in their poetry, in 20th century Argentina. I argue that these authors share a common aesthetical and philosophical goal in their interpretations of Chinese, and Japanese systems of thinking portrayed in their poetry. They are seeking philosophical and aesthetical alternatives to Eurocentric Modernity. In order to achieve this, these three authors lean in their poetry towards the dissolution of the self, passivity, contemplation, silence and exposure to the outside. Nonetheless, their interpretations of these Chinese and Japanese systems of thinking change relative to the way in which they react to historical, social, cultural and political events that shaped their cultural contexts.

My investigation involves a close reading of the poetry of each author in the context of contemporary literary currents in 20<sup>th</sup> Century Argentina, in order to trace differences, and similarities, as well as individual specificities in their interpretations and representations of classical Chinese and Zen Buddhist verbal aesthetics and thought. The purpose of this research is to explore how, alongside during the 20th century, these Argentinian poets critique European Modernity in Argentina, through recurring to orientalism, as an alternative model to the Cartesian Rationalism and the other ideologies associated to the dominant discourse of progress.

## TABLE OF CONTENIDO

<b>1.0 INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>2.0 CAPÍTULO UNO: EL PAÍS DEL SAUCE: ‘PASIVIDAD’ Y COMPROMISO POLÍTICO EN LA ESCRITURA DE JUAN L. ORTIZ.....</b>	<b>9</b>
<b>2.1 INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>10</b>
<b>2.2 COMPROMISO POLÍTICO Y VITAL: IGUALITARISMO CÓSMICO Y ANTI-MODERNIDAD .....</b>	<b>15</b>
2.2.1 La revolución del descanso: la escritura anticinética de Ortíz .....	23
2.2.2 La conciencia de la felicidad perdida: escritura anticinética.....	24
<b>2.3 EL CAMINO DEL TAO Y LA RED DE INDRA:POESÍA Y FILOSOFÍA T’ANG EN LA ESCRITURA ORTICIANA .....</b>	<b>27</b>
2.3.1 La matriz del pensamiento chino: nueve siglos de mezcla filosófica .....	27
2.3.2 Escena y sentimiento.....	29
2.3.3 Unidad y realidad última: taoísmo y budismo .....	32
2.3.4 “Deja las letras...” y el arpa de Lungmen: la disolución del individuo y la poesía del mundo.....	34
2.3.5 La pasividad del poeta como otra forma estar en el universo.....	38
2.3.6 Decir sin decir: lenguaje liminar de la poesía orticiana.....	45

2.3.7	La forma como manera de conocimiento: El junco y la corriente y los recursos formales de la poesía T'ang .....	52
2.4	PASIVIDAD Y MODERNIDAD CHINA: TENSIONES ENTRE EL IDEARIO PACIFISTA DE ORTIZ Y EL “MODELO CHINO”. CONCLUSIONES .....	61
3.0	CAPÍTULO DOS: LA OPULENCIA DEL INSTANTE: BUDISMO ZEN Y EPISTEMOLOGÍA FOTOGRÁFICA EN LA POESÍA DE HUGO PADELETTI .....	67
3.1	INTRODUCCIÓN.....	67
3.2	LA OBRA POÉTICA CONSUSTANCIALMENTE BUDISTA: COMENTARIOS DE LA CRÍTICA CULTURAL ARGENTINA.....	69
3.3	EL CAMINO DEL “BUSCADOR”: SEIS DÉCADAS DE LA POESÍA DE HUGO PADELETTI .....	74
3.3.1	Del cristianismo al budismo: seis décadas de trayectoria poética.....	78
3.4	MARCO FILOSÓFICO.....	83
3.4.1	Contemplación y vacío: el momento de la atención .....	83
3.4.2	Capturando el instante: fotografía y notación.....	95
3.5	FORMAS Y ENCUADRES: DOS POEMAS DE PADELETTI .....	100
3.6	LOS ALCANCES DE LOS INSTANTES DE PADELETTI EN LA POESÍA Y EL PENSAMIENTO ARGENTINO Y LATINOAMERICANO.....	109
4.0	CAPÍTULO TRES: EL AHORA DEL ESCRIBA: EL ORIENTALISMO ZEN DE ARTURO CARRERA.....	118
4.1	INTRODUCCIÓN.....	118
4.2	EL SECRETO INSTANTÁNEO DEL POEMA: LA POÉTICA DE ARTURO CARRERA (1970-1990).....	122

4.2.1	Neobarroco .....	123
4.2.2	Simplismo: la escritura transparente .....	125
4.2.3	El escriba en el sitio vacío del poema: características comunes de su poética.....	133
4.3	UN ESCRITOR DE INFLUENCIAS: LA COMUNIDAD DE ESCRIBAS ORIENTALISTAS DE CARRERA .....	137
4.4	EL ORIENTALISMO DE ARTURO CARRERA.....	144
4.4.1	Technê zen en <i>Arturo y yo</i> y <i>La banda oscura de Alejandro</i> .....	154
4.4.2	Arturo y yo: una programática zen en la intemperie del campo .....	157
4.4.2.1	El campo .....	158
4.4.2.2	La desaparición del poeta y la renuncia a la trascendencia.....	162
4.4.3	El resplandor de <i>La banda oscura de Alejandro</i> .....	167
4.4.3.1	Más allá de la emoción personal: sabi o la entrega al paisaje.....	169
4.4.3.2	La indiferencia.....	172
4.4.3.3	Evocación e incompletud: el haikú .....	175
4.4.3.4	El sapito en el estanque: Carrera y la intertextualidad con Bashō .....	176
4.5	CONCLUSIÓN.....	178
5.0	CONCLUSIONES .....	182
	BIBLIOGRAFIA.....	186

## **1.0 INTRODUCCIÓN**

Detenerse en medio de la algarabía de la rutina y despojarse del teléfono para contemplar el carmín de los árboles en otoño es entregarse al ahora. En esos instantes, lo único real es el frío del aire inhalado por las fosas nasales, la pausa mientras el aire reposa en el vientre y la tibieza del aire exhalado mientras se contempla en quietud. Lo demás, en su urgencia por ser resuelto con una lista de hipotéticos escritos en una agenda, cobra la sensación total de irrealidad. Mientras tanto, en la quietud de la postura meditativa el pensamiento cesa como el motor de la mente y toda la atención se desplaza hacia la visión diluida del paisaje reflejado en el estanque. En esos momentos, cuando una tarde de septiembre me atraviesa con toda la intensidad de sus efectos, la vida se hace tan única y preciada como la imagen de la hoja de ginko que veo caer en el estanque.

Por esa experiencia de estar en el ahora y la conciencia raizal de ser parte de un universo más amplio que el de los pensamientos y el de la subjetividad, el budismo y la práctica contemplativa me han sido tan atractivos en los últimos años. Asimismo, es una de las razones fundamentales por las cuales siento una gran afinidad con la poesía de los argentinos Juan L. Ortiz (1896-1978), Hugo Padeletti (1928) y Arturo Carrera (1948), que descubrí en los seminarios de mis estudios doctorales en la Universidad de Pittsburgh. Los tres, inspirados en los sistemas de pensamiento chino clásico y el budismo zen, han apostado a poéticas interesadas en la vida como



evento fuera de la protección del racionalismo instrumental cartesiano. Han propendido por poéticas que apuntan hacia la disolución del sujeto, para dar prelación al mundo abierto de la naturaleza y los objetos aplicando sus propias interpretaciones orientalistas<sup>1</sup> en sus proyectos poéticos. En los tres poetas hay un alto en el camino a la vía moderna eurocéntrica y a la idea del progreso como únicas maneras de estar y ser en el mundo.

Para ello formulan otras vías estéticas y filosóficas que no son totalmente orientalistas ni latinoamericanistas, sino formas híbridas entre el pensamiento clásico chino, el budismo zen, la tradición letrada occidental y la postura latinoamericana frente a la euromodernidad como paradigma epistemológico y ontológico. Estas vías parecen dar, a partir de su idea de la poesía como evento, alternativas paliativas a la crisis de sentido existencial y otro tipo de modelos filosóficos y artísticos establecidos para un sector idealista latinoamericano, inconforme con las promesas de la modernidad letrada y su monopolio de los fundamentos filosóficos y estéticos de la región. La vocación estética y filosófica orientalista de estos autores no es un caso aislado en las letras latinoamericanas y argentinas, en la medida en que corresponde, recordando a Julia Kushigiam en su estudio *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition*, a una amplia búsqueda de lo que debe ser preservado en la experiencia cultural y vital latinoamericana desde la exploración de ese otro que es el lejano oriente (12); “otro” que ha sido, desde las épocas de la colonia —con el tráfico español del galeón de Manila, las migraciones de los trabajadores chinos al Caribe a lo largo de los siglos XVII hasta el XIX y las migraciones de los nikai japoneses a Suramérica desde finales del XIX hasta entrado el siglo XX— un actor oculto de intensa influencia en la formación de la identidad y la cultura latinoamericana.

---

<sup>1</sup> A lo largo de esta investigación se entenderá por orientalismo: “la disciplina que estudia todo lo relativo a las culturas, religiones, artes y lenguas orientales” (Gasquet, *Oriente* 13).

En el caso de las artes y letras de la región, el diálogo con el budismo zen y el pensamiento chino clásico se visibiliza con la implantación del haikú y el ideograma a la tradición literaria latinoamericana por el mexicano José Juan Tablada. Para orientalistas como Paz (“Estela” 66), García Alba (93) y Cross (1-5), Tablada, en contraposición a la chinería de Rubén Darío y el exotismo de los modernistas, inauguró un espacio para la exploración de las formas estéticas y de los sistemas de pensamiento zen y clásico chino en la literatura latinoamericana. De esa serena incursión surgen brillantes resultados poéticos en la Vanguardia y Posvanguardia a lo largo del siglo XX, tales como los trabajos de Javier Gorostiza, Xavier Villaurrutia, José Carrera Andrade, José Lezama Lima, Severo Sarduy, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Haroldo y Augusto Campos, entre otros.

En el caso argentino, el orientalismo, tal como lo explica el historiador cultural Axel Gasquet, es una “pasión” antigua que ha modelado a la intelectualidad argentina desde mediados del siglo XIX (Gasquet, *Oriente* 5). Gran parte de esta pasión provenía de la emulación de los modelos británicos y franceses civilizatorios de la época, que auspiciaban el orientalismo como la exploración y construcción cultural y política de Oriente a modo de “otro” exótico cuya existencia definía los límites de Occidente. De esa construcción europea del orientalismo en la Argentina se implantaron dos modelos respecto a la otredad, que obedecen a fines históricos distintos: el primero, a la manera de Edward Said, considerado como un dispositivo de dominación colonial interna; y el segundo, a modo de “[una] promesa —al menos imaginaria— de un mundo cuyos valores se oponían definitivamente a los del materialismo ramplón y al positivismo científico triunfante” (5).

En ese último tipo de orientalismo, el interés argentino por el pensamiento zen y chino clásico es una de las tantas caras de un largo proceso de resistencia frente a los modelos de

modernidad norteamericana y luego la europea occidental por parte de letrados idealistas en el cono sur.<sup>2</sup> En el caso argentino, la aproximación a los sistemas de pensamiento chinos y japoneses aparece, siguiendo este segundo tipo de orientalismo propuesto por Gasquet, como la promesa de otros modelos de desarrollo más compatibles con el espíritu del país, en contraposición al empirismo norteamericano y al positivismo europeo. Ejemplo de lo anterior fue el contacto político establecido por Eduardo F. Wilde en 1897 con el Japón, cuyo fin era hacer alianzas con el país nipón y aprender del modelo de modernización que la dinastía Meiji estaba implementando. La intención era, en el diálogo con otra nación al margen del imperialismo europeo, hallar otras vías al desarrollo capaces de tomar lo mejor de Occidente, conservando los rasgos propios del espíritu de la nación argentina en formación. Nación que, aunque simpatizante en su mayoría del positivismo europeo en el campo de las letras de finales del siglo XIX, no llegaba a sentirse del todo cómoda con el modelo de modernización utilitarista euro-norteamericano postulado como el paradigma hegemónico para el desarrollo y la construcción social en la región.

En ese margen de resistencia a la imposición del modelo utilitarista norteamericano y al exceso positivista como matrices de la formación del espíritu de la nación, el idealismo hace carrera como alternativa filosófica al positivismo comteano y el kantismo positivista imperantes

---

<sup>2</sup> Testimonio de esta resistencia frente al modelo norteamericano de desarrollo en el cono sur es el clásico ensayo del uruguayo Enrique Rodó: *Ariel*. Mediante el uso de los personajes de *La tormenta* de Shakespeare, contrasta las virtudes del modelo idealista de educación, enfocado en la belleza y las virtudes racionales que encarna Ariel, con el modelo empírico y utilitarista que representa Calibán alegoría del modelo norteamericano de desarrollo. Presentado a América Latina como modelo civilizatorio (idealismo espiritualista) el Ariel de Rodó alertaba en su ensayo a la juventud sobre los riesgos de caer en los encantos del modelo norteamericano y emular el tecnicismo como modelo de desarrollo para la región.

en las letras argentinas en la segunda mitad del siglo XIX. Entre los letrados, de deriva orientalista es importante destacar a Rodolfo Rivarola (1857-1942) en la Universidad de la Plata, quien introdujo el estudio de Schopenhauer a la Argentina y dejó el camino abierto para su condiscípulo, Alejandro Korn (1860-1936), quien abrió el debate de las místicas del Oriente como fuentes del pensamiento idealista schopenhaueriano. Este debate se desplegó a principios del siglo XX gracias a Vicente Fatone (1903-1964), el primer filósofo orientalista del país, responsable de la difusión de las ideas budistas e hinduistas en el grupo de jóvenes que luego marcó la literatura argentina del siglo XX: H. A. Murena, Jorge Luis Borges y Victoria Ocampo, tres de los más destacados difusores de las ideas del idealismo orientalista bajo el grupo Sur (Gasquet, *El llamado* 10).

La aproximación al lejano Oriente en la Argentina cambió dramáticamente después de la segunda década del siglo XX. La Primera Guerra Mundial trajo el descreimiento frente al modelo moderno europeo. La generación de los intelectuales argentinos nacidos entre finales del siglo XIX e inicios del XX, no solo se resistió al tecnicismo de la modernidad anglosajona, sino que procuró asirse a otras alternativas de pensamiento (no positivista), capaces de dar sentido a la experiencia vital del hombre de entreguerras, gravemente desencantado con las tendencias prevalecientes que de una u otra manera tributaban de la razón cartesiana instrumental. Producto de ello es el acercamiento al misticismo de Oriente, ya sea desde el pacifismo de corte hindú postulado en la revista *Sur* por Victoria Ocampo y sus seguidores, el idealismo místico de H.A. Murena o la magistral escritura de Borges y sus alusiones al pensamiento chino clásico.

En este espacio de huida de la euromodernidad en la intelectualidad argentina, tal como afirma Teresa Alfieri, también se da una búsqueda de referentes sociales y políticos basados en la idea de un mundo sin jerarquías y ajeno al poder descentralizado (254), en la que el budismo y el

pensamiento chino son poderosos referentes. En esa búsqueda cultural surgen propuestas como las de los poetas aquí elegidos para estudio, quienes acorde a su momento histórico interpretan y leen los sistemas de pensamiento chinos clásicos y japoneses de maneras diferentes. El paseo de ellos por los senderos del orientalismo será el eje de esta investigación, la cual seguirá los puntos de intensidad marcados en los períodos del siglo XX que les tocó vivir a estos poetas, quienes en lugar de la marcha hacia delante han elegido el detenimiento, la pasividad y la atención al ahora como la manera de estar en su poesía.

El primero de ellos es Juan L. Ortiz (1896-1978), quien, según Silvio Mattoni, es el precursor de esta línea de poetas orientalistas de la provincia. El primer capítulo se dedica a explorar la relación entre las filosofías y estéticas chinas y su poesía, que aboga por el compromiso político y vital anti-moderno.<sup>3</sup> A lo largo de este capítulo, se explorarán las relaciones entre su poesía y la militancia política, la presencia de los elementos taoístas y budistas de la poesía del periodo T'ang en su trabajo y sin ignorar las contradicciones entre el ideario pacifista y socialista perseguido por Ortiz con el proceso real de modernización chino a lo largo del siglo XX. Aunque se hace mención a poemas de toda la obra del autor, se prestará mayor atención a los poemarios *De las raíces y el cielo* (1958) y *El junco y la corriente* (2005).

El segundo capítulo indaga en la propuesta poética de Hugo Padeletti (1928), quien, enfocado en la 'experiencia místico-estética del instante', como él lo explica, fusiona regímenes de representación occidentales con los conceptos y prácticas budistas zen tales como la contemplación y la atención al ahora. El propósito es analizar la presencia del pensamiento y la práctica zen en su poesía a nivel conceptual y formal en los poemas de *La atención: obra*

---

<sup>3</sup> Decimos "anti-moderno" por brevedad, entendiéndose que no necesariamente se rechaza la optación por otras modernidades alternas a los modelos imperantes.

*reunida*, en especial el tomo II. Para ello, se analizarán los procedimientos y concepciones filosóficas presentes en su poesía, a la luz de la fusiones entre epistemologías occidentales y ontologías budistas que el autor propone.

El tercer capítulo se ocupará de Arturo Carrera (1948) y sus recursos episódicos al orientalismo, especialmente lo que concierne a la práctica estética zen, después de la década del ochenta, en sus libros *Arturo y yo* (1984) y *La banda oscura de Alejandro* (1994). La pregunta de este capítulo final gravitará en torno a la naturaleza y el propósito de su orientalismo zen. Éste, a diferencia de la lectura orientalista de los autores previamente mencionados, se caracterizará por ser un *orientalismo oblicuo*, al constituir un legado de sus influencias (en especial de Ortiz), asumido por Carrera, como lo señalan muchas de sus entrevistas y poemas, más que nada como una técnica de captación eficaz del ahora y su energía, sin contraponerlo necesariamente a la modernidad como tal. Para ello se indagará en los cambios ocurridos en su poética a partir de su interés por el zen, en la relación entre su apropiación del orientalismo y del zen a partir de sus influencias y, por último, se analizarán los poemas de los libros previamente mencionados bajo el filtro de la “*technê zen*” como procedimiento racional y estético.

Nuestro propósito, en fin, es explorar con detalle y con atención especial a las comparaciones y síntesis posibles, las semejanzas y diferencias en la interpretación de los sistemas de pensamiento chinos clásicos y budistas zen en los tres autores a lo largo del siglo. Ello conlleva reflexionar sobre cómo la representación filosófica y estética argentina de China y Japón ha cambiado según los retos culturales, políticos e históricos del momento en el que estos autores escribieron y escriben; y sobre cómo, acorde a los cambios mismos de la percepción de Occidente y la euromodernidad, los poemas de Ortiz, Padeletti y Carrera recrean las maneras en las que se aborda la crítica a la modernidad occidental desde la tradición argentina idealista, que

es una fuerza intrínseca a la fundación de la nación argentina desde el siglo XIX. Nuestra exploración enfocará sobretudo el poema mismo e intentará ser sensible a las sutiles variaciones y matices de una práctica estética que gira en torno a la riqueza de la nada, desafiándonos con sus repeticiones para que en ellas hallemos los tesoros de la diferencia. Hay cierto efecto de repetición en todo lo que concierne al budismo y al zen, pero invitamos al lector a asumir ese desafío y acompañarnos en nuestro recorrido sin desmayar por las vueltas de un laberinto donde se engaña quien cree que ya ha pasado antes por el mismo lugar.

## **2.0 CAPÍTULO UNO: EL PAÍS DEL SAUCE: ‘PASIVIDAD’ Y COMPROMISO POLÍTICO EN LA ESCRITURA DE JUAN L. ORTIZ**

En Pekín he comprendido el sauce, no el sauce llorón, sino el sauce erguido, que es el árbol chino por excelencia [...] y aunque siempre estremecido [...] no parece ensimismado ni atado: está siempre bogando y nadando para mantenerse a flote en el viento, como el pez en la corriente del río.

Henry Michaux

[...]Las flores se abren más y más bellas en las ramas;  
mientras la primavera avanza hacia su fin  
ellas sólo piensan en las delicias del rocío y la lluvia,  
¡no piensan nunca en su fin tan cercano[...]!

Li-Po

“Feliz encuentro”



## 2.1 INTRODUCCIÓN

Los relatos de sus admiradores lo describen como un mito viviente. El enjuto vate (1896-1978) cuya sabiduría era similar a la de los maestros taoístas, fue el centro de peregrinación de poetas y pensadores del interior argentino por más de dos décadas. Como lo describe Rodolfo Alonso:

Juan L. era leyenda por propia densidad, por propio peso, y sin haberse dado cuenta. Y, lo que es aún mejor, sin proponérselo. Era en la gracia, no en la ingenuidad, donde vivía. Pocos artistas, como él, tan total y limpiamente despojados —en vida y obra— de vanidad y extroversiones. Pocos poetas, como él, centrados a la vez en su propio ser y en el de la especie, y en el del mundo, el universo, el cosmos, con los cuales estaba en constante relación, pero no por ambición, por intención suya buscada, propuesta, sino por propia esencia de su ser. (93)

Trascendiendo su leyenda personal, su obra ha sido considerada uno de los referentes más prístinos de la poesía argentina por su altísimo manejo del lenguaje y depuración estética (Freidemberg 81). Igualmente, por su actitud ante lo existente y su compromiso con la búsqueda de la belleza como una posición vital, su poética ha sido leída como una ética en la cual el poeta está llamado a desatar las fuerza sociales del lenguaje y revelar el secreto de lo sensible a partir de su experiencia con el lenguaje (del Barco 37), (Freidemberg 81).

Sergio Delgado, editor de las obras completas de Juan L. Ortiz, dice de “Juanele”: “Él, que no era chino, que no podía de ninguna manera llegar a ser chino [...] se interesó desde muy joven por la poesía china, por el ideograma chino, por la cultura china, por la política china” (26).

Con frecuencia solemos asemejarnos a lo que nos apasiona y el caso de este poeta respecto a su producción poética y visión política no distaba de este hecho: él amaba China.

Cuentan que a Ortiz, después de su regreso de su breve viaje a China en 1957, le gustaba relatar la siguiente anécdota, cuando en un aeropuerto:

se [cruzó] con un chino que se le apareció como un doble perfecto. Tal era el parecido que ambos Ortiz y el chino se detuvieron impresionados y se miraron con desconcierto un momento sin poder decir nada en la distancia de dos lenguas impenetrables [...]. (Delgado 26)

En su obra, China es esa otra orilla estética, filosófica y política a la que *En el aura del sauce*, ese gran flujo de libros, que tal como los define Sergio Delgado son un mismo libro escrito a lo largo de cincuenta años, rinde tributo. Cabe considerar, en especial, en ese libro de libros, obras como, *De las raíces y el cielo* (1958) y *El junco y la corriente* (2005)<sup>4</sup>. Aún con la gran distancia entre el mandarín y el español, estas series de poemas crean un delta estético y vital entre el Gualeguay de las vivencias del autor y el Yan-Tsé idealizado por él mismo a lo largo de su carrera poética. En la convergencia que propone Ortiz en su poética, la utopía igualitaria cósmica, es posible al unir el universo de los afectos y la naturaleza experimentada a lo largo de toda su vida, con el ideal estético y vital de la China clásica y parte de la imagen pacifista promovida por el maoísmo en la década del cincuenta entre la izquierda latinoamericana.

Así como los trabajos y la vida de los poetas de la dinastía T'ang Du-Fu (Tu-Fu) (712-770 d. C.) y Li-Po (Li-Bai) (701-762 d. C.) en las anécdotas de Juan. L, su poesía propende por la fusión del poeta con la escena natural y humana, lo que permite la eliminación de jerarquías filosóficas y vitales para llegar al igualitarismo vital, político y filosófico. Para Ortiz, el ideal del

---

<sup>4</sup> En el presente capítulo se trabajaran las versiones de los poemas publicadas por Sergio Delgado en *Obra completa*: incluye *En el aura del sauce*, referenciado en la bibliografía.

poeta es el del hombre consagrado a la comunidad cósmica. Es aquel para el que su vida y su obra corresponden a un compromiso con la experiencia, pero sobre todo con las fuerzas sociales y vitales, que su poesía no puede eludir:

En Corea ¡fíjese usted! Más que en China, porque allí tenían revoluciones cada cincuenta años y Du-Fu y Li-Po, estuvieron con los campesinos cada vez que producían un movimiento. Todo lo que es humano puede integrar una poesía, no como ideología sino una manera... que le atañe, diríamos, o sea, arde, se quema en la combustión esa que es el poeta por razones de su sensibilidad. (“El silencio” 2: 71)

Al referirme a modelos sociales y vitales en la poesía de Ortiz, no solo pienso en su compromiso político explícito con el anarquismo, el socialismo y el comunismo. Pienso también en su elección del modelo cultural clásico chino de relaciones ontológicas simétricas como una matriz de modelos literarios, culturales y filosóficos alternativos a la asfixia producida por la modernidad eurooccidental.

Para Philippe Descola en “Beyond Nature and Culture”, la cultura clásica china se caracteriza por un paradigma carente de creador y creación (459), en el cual es imposible referirse al “[...] sujeto autónomo cuyo papel de intervención en el mundo refleja sus características personales”<sup>5</sup> (459). Es un modelo relacional en el que todos los sujetos (humanos y no-humanos) están en el mismo nivel y la “producción” es más bien una relación de intercambio entre distintos sujetos en el mundo (460). En este tipo de sociedades, no hay un modelo de producción entendida como la relación asimétrica de creador-creación, por lo tanto, la

---

<sup>5</sup> “[...] the subject is autonomous and his intervention in the world reflects his personal characteristics”.

existencia carece de creador o fin último. En ese sentido, siguiendo a Descola, según el pensamiento clásico chino la vida es un continuo proceso *autopoyético* (461).

Para Octavio Paz, como intelectual latinoamericano crítico de la modernidad europea, la virtud del pensamiento chino clásico visto a la luz del siglo XX, era la crítica que éste hacía a nuestra civilización:

Nuestra época ama el poder, adora el éxito, la fama, la eficacia, la utilidad y sacrifica todo a esos ídolos. Es consolador saber que hace 2000 años, alguien predicaba lo contrario: la oscuridad, la inseguridad y la ignorancia es decir, la sabiduría y no el conocimiento. (“Introducción”, 16)

En consonancia con esta postura crítica frente a la modernidad de factura europea, que no fue ajena a muchos intelectuales de mediados del siglo XX en la región, me interesa analizar qué representó China para Ortiz como intelectual de izquierda latinoamericano a mediados del siglo pasado.

Si la euromodernidad, siguiendo a Dirlik Arif, es entendida como “[el discurso] de desarrollo científico/tecnológico [en el cual] el sentido de la historia [es] conducido por su compromiso con el progreso y las instituciones políticas asociadas con el parlamentarismo democrático y la primacía social del individuo<sup>6</sup>. (“Guoxue” 2); y cuya ética es definida, según Peter Sloterdijk, por la cinética centrada en el movimiento progresivo del sujeto (26-27), escoger la vía de la ‘pasividad’<sup>7</sup> y el distanciamiento, con respecto al antropocentrismo como lugar de la

---

<sup>6</sup> “[the discourse of] scientific/technological development, a sense of history driven by its commitment to progress, the political institutions associated with parliamentary democracy, and the social primacy of the individual”.

<sup>7</sup> Escribo pasividad entre comillas porque la considero un modo relativo, ya que la pasividad, como afirma Thomas Carl Wall en *Radical Passivity*. Levinas, Blanchot, and Agamben, “es siempre una condición paradójica, la

experiencia vital, es un acto de resistencia político en contra de las convenciones de la euromodernidad. En la poética de Ortiz, esa resistencia se haría a partir de la adopción de los modelos filosóficos, estéticos y sociales chinos, en especial los del periodo clásico T'ang. Estos modelos gravitan alrededor de los conceptos taoístas y budistas chan de la pasividad, la contemplación, la disgregación del sujeto como entidad definida en el cosmos y el descreimiento de la racionalidad<sup>8</sup> instrumental como fuente de conocimiento de la realidad.

Este capítulo explorará las relaciones entre ciertas tradiciones filosóficas y estéticas chinas loadas por Ortiz y su poesía como un acto vital de compromiso político en contra de la modernidad (tal cual entendida en la sociedad moderno-industrial dominante) y en favor del ideal igualitario a nivel cósmico. Para ello se trabajará: 1) su poesía y el compromiso político antimoderno 2) la relación entre ciertas expresiones taoístas y budistas de la poesía china T'ang y la poética ortiziana y 3) las contradicciones entre el ideario pacifista y socialista de Ortiz y el proceso de modernización chino a lo largo todo el siglo XX hasta el modelo de la República Popular de China, tal como lo conocemos hoy. A manera de conclusión, este último apartado plantea cómo esta “orientalización” filosófica latinoamericana, aún con los descabros del

---

existencia que se destruye a sí misma como presencia con una destrucción que deja todo intacto” (“is the existence that destroys itself as a presence with a destruction that leaves everything intact”) (2). Hablar de una pasividad radical implicaría referirse a una producción de la nada o de un pasado absoluto en el que el “sujeto nunca fue”; el territorio de lo imaginario solo es posible en lo ininteligible (Wall 2). La mencionamos como una percepción, una postura relativa de una voz poética, en este caso, la de Ortiz, que apunta por una voz que es y no es el sujeto. Esto lo veremos con más detenimiento en el apartado 3.5 sobre la pasividad del poeta.

<sup>8</sup> Reconozco que existen plurales racionalidades, con respecto a las cuales lo racional y lo irracional son relativos. Cuando me refiero a la racionalidad o la irracionalidad es en relación al canon occidental dominante de la razón cartesiana implantado en el siglo XVII. Está entendida como la capacidad del sujeto de crear, organizar y diferenciar conceptos a partir del pensamiento lógico y la demostración científica, desdeñando el papel de las sensaciones, al ser consideradas engañosas, en la percepción y el conocimiento del mundo.

desencanto del maoísmo, dejó la puerta abierta a otras valoraciones de la experiencia vital más allá del filtro individualista y progresista de la modernidad europea.

## 2.2 COMPROMISO POLÍTICO Y VITAL: IGUALITARISMO CÓSMICO Y ANTI-MODERNIDAD

Una de las máximas que hizo a Ortiz la figura de veneración como poeta e intelectual entre todos aquellos que, tanto antes como ahora, han peregrinado en su obra y entrevistas, fue su compromiso con la vida más allá de cualquier facción política, ideología o moda intelectual<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Entre los críticos que trabajan el compromiso político de Ortiz como una vertiente crucial para comprender su obra, es importante mencionar las investigaciones de Mario Nosotti, Francisco Bitar (estudio y edición crítica de *El junco y la corriente*) y Agustín Alzari (“Ese otro Ortiz: Juan L. *Revista Claridad*). El primero, en su artículo “Contra del mito del poeta contemplativo”, hace un muy buen resumen —en el que menciona el trabajo de Alzari *La internacional entrerriana*—, de la relación entre trayectoria política y la literaria del poeta desde su juventud hasta su muerte en 1976: “su despertar político aconteció, cuando a los 16 años puso su ‘pluma’ y su ‘encendida oratoria’ en apoyo de una de las puebladas transcurridas en el marco del llamado Grito de Alcorta [...] en 1914 viaja a Buenos Aires y a través de su amiga Salvadora Onrubia [...] no tarda en vincularse con la flor y nata del anarquismo criollo [...] luego de los primeros intentos de poesía combativa y militante publicados en diarios radicales o anarquistas como la protesta, hacia 1914 [...]”.

[...] En 1935, intelectuales, intelectuales de la izquierda y orgánicos del Partido Comunista argentino fundan en Buenos Aires la Asociación de Intelectuales, Artistas y Periodistas [...] Juan L. Ortiz militó en la filial de Gualeguay de la AIAPE, y en su órgano de difusión, la revista Nueva Gaceta publicó poemas, relatos y traducciones [...] cuando en 1943 Álvaro Yunque publica el libro *poetas sociales de la argentina (1810-1943)*, agrupándolos en categorías tales como ‘poetas idealistas’, ‘poetas anarquistas’ o ‘poetas de diversa inquietud’, los poemas de Ortiz aparecen en el grupo de poetas comunistas, junto a nombres como los de Tuñón, Portogalo y Guerrero.

A principios de la década del treinta, Ortiz y Ema Barrandeguy crean junto a otros comunistas gualeños, la agrupación Claridad. Allí se reúnen para leer a Marx, organizar eventos de índole cultural y partidaria, además de escribir una columna semanal en un espacio que les cede el diario radical Justicia [...] Ortiz soportó la persecución de los conservadores de Gualeguay sin aspavientos, y hasta con humor, pero tuvo que aislarse cada vez más y se mudó a Paraná con su familia en 1942. En 1943, la AIAPE fue clausurada por la revolución del 43, y el PC pasó a la clandestinidad.” (Nosotti 3).

Ortiz considera que el poeta, por su sensibilidad, tiene una responsabilidad social definida. Como respondería a Jorge Conti respecto a su pregunta de cómo tiene que vivir un poeta:

[...] diría, en cierto modo perogrullescamente, como pueda vivir... tendiéndose, esforzándose en ser fiel a sí mismo, es decir, fiel a eso que por razones azarosas del modo de distribución de la energía social, o potencia social, o de dones y a veces hasta relacionado con su inserción en la sociedad, le ha tocado asumir... El poeta tiene en ese sentido una responsabilidad y su vida debe ser una respuesta. Es decir que, en lo posible, debe ser tan auténtico como él pretenda o quiera que sea su poesía. Que responda a lo que él siente más profundamente y quiere también para los demás... La unidad de vida y poesía debe darse [...] a través de algo que está operando en uno y de lo que uno es responsable y que va transformando la vida y la poesía... sin esfuerzo, naturalmente [...]. (“El silencio” 2: 71-72)

En esa responsabilidad social en la que la vida del poeta es una respuesta frente a los retos y circunstancias sociales, la poesía es un acto, una afirmación cuando las diversas instituciones sociales condenan al silencio la incomodidad colectiva frente al progreso positivista u otras maneras de leer o percibir la vida, disimiles al mandato de la modernidad. Como él afirma en la misma entrevista “Es lo que dice Aimé Cesáire: la poesía en ese sentido toca o comprende las mismas zonas de las fuerzas necesitadas de expresión y despliegue en lo social, a veces están como amordazadas” (2: 71).

Pensar en los versos de Ortiz alejados de sus ideales sociales y políticos es negar su postura vital, de la cual su poesía es resultado: el compromiso con la vida en todas sus manifestaciones. Francisco Bitar, en sus notas de la edición crítica de *El junco y la corriente* (2014), hace hincapié en cómo, para Ortiz, el modelo de los ‘maquis’, los poetas de la resistencia francesa en la Segunda Guerra Mundial, tales como Louis Aragon y Paul Eluard, son un ejemplo

crucial en su postura vital y poética, pues “anticipará esta insoluble relación entre lo poético y lo político” que atraviesa toda su obra (“Notas” 193).

En su artículo “Contra el mito del poeta contemplativo”, Mario Nosotti afirma que los trabajos críticos de Agustín Alzari y Pedro Bitar “tienden a sacudir la estampa que en los últimos años amenaza empobrecer la lectura de la obra ortiziana: el mito del poeta contemplativo aislado en su provincia, el asceta de las largas boquillas y los gatos” (1). Para Nosotti es necesario superar la dicotomía en la que la crítica argentina ha ubicado a Ortiz: el poeta del paisaje y el poeta social. En su opinión, es importante reconocer el compromiso vital del poeta gualeño y no olvidar que, a lo largo de toda su obra, “militancia y política aparecen en la formulación reiterada del anhelo de justicia social o aludiendo sucesos históricos concretos, mediante la diseminación de marcas que la frase descarga y borronea en su apertura constante” (Nosotti 1-2). Ejemplo de esto son los versos de inicio de “Cuando digo China”, de *El junco y la corriente*:

Cuando digo China  
es una ramita que lo atraviesa, olivamente, el aire,  
en la punta de un vuelo de nieve  
hacia el viento del día.  
 (“El junco y la corriente” 557)

Como veremos más adelante, mediante el uso de las técnicas de la poesía clásica china, Ortiz inicia con una escena natural en la que las emociones del poeta, sin hacer de ellas el eje del texto, se fusionan con lo observado. Como afirma Cecil Chi Sun en su estudio sobre la poesía clásica china *Pearl from the Dragon's Mouth* (1995), persona y realidad exterior, según la



tradición china, están interconectados, y la excelsitud del poema reside en la habilidad del poeta de fundir sus emociones con la escena natural (xii-xiii). En este caso, es la escena del paisaje chino con la sensibilidad pacifista.

Bajo la égida del pacifismo<sup>10</sup>, el matiz político del paisaje descrito es notorio, especialmente en el uso de la figura de la rama y la transformación del sustantivo olivo en un adverbio (olivamente) para describir lo que es el paisaje chino bajo los signos de la paz, tales como el blanco (la nieve) y la sugerencia de la levedad y tranquilidad a la que conduce la imagen de la China (hacia el viento del día). El poema nos habla de un paisaje utópico, donde la paz es la emoción que cruza la escena que nos trae el poeta.

No obstante, su compromiso social y político trasciende el nivel literal que para Francisco Bitar puede describirse en varios de sus poemas como “elusivo” (“Notas” 194). Su preocupación por el igualitarismo cósmico y antieuromoderno es el aliento que anima y da forma a las distintas dimensiones de su obra. En primer lugar, su preocupación por el ideal igualitario trasciende lo textual y hasta lo humano planteando un concepto de comunidad cósmico. Como escribe el poeta argentino Hugo Gola en su libro *Las vueltas del río*:

La hermandad con todo lo creado, seres humanos, animales, árboles, y aun el mundo inanimado, seguramente fue estimulada por el pensamiento oriental, pero existían

---

<sup>10</sup> En su indagación sobre el orientalismo argentino, Axel Gasquet objeta que “ante la imagen del modelo soviético instaurado con la Guerra Fría, el gobierno chino desplegó la estrategia de patrocinar asociaciones civiles e instituciones mundiales (implantadas sobre todo en los países occidentales o del Tercer Mundo) a favor de la paz. Estos comités trataban de ganar a la causa socialista intelectuales y personalidades destacados del ámbito cultural que no adherían necesariamente al comunismo, a través de un discurso pacifista. Estas campañas eran la prolongación de la guerra revolucionaria por otros medios, ahora publicitando la vocación pacifista y defensiva de los regímenes revolucionarios frente a la hostilidad del imperialismo” (20). Cabe enfatizar que el viaje de Ortiz por la China y demás países socialistas fue auspiciado por el Partido Comunista Chino (PCC) en su campaña por entablar relaciones amistosas con los intelectuales argentinos.

en él como una peculiaridad de su carácter. Su poesía siempre estuvo atenta al dolor y al padecimiento de todo lo viviente. (Gola 7)

En ese modelo, seguramente inspirado por el “pensamiento oriental” (Gola 7), el poeta y su voz son miembros de esa comunidad formada por otras entidades tales como plantas, animales, ríos, viento, aire, tierra, fuego, acciones, palabras. Al hacer parte de esa comunidad cósmica, el poeta entabla una relación horizontal con las demás entidades. De ahí que en su obra una palabra, un susurro o un lirio se encuentran en la misma capacidad de acción y afectación del mundo que el poeta mismo. “Cantemos cantemos” de *El aire conmovido 1948* es un manifiesto de ese anhelo, en el cual no se canta *a* sino que se canta *con*. La hermandad supera la comunidad humana para acercarse a la idea de un cosmopolitismo igualitario:

[...] cantemos con los animales  
y las cosas;  
con los animales misteriosos y claros  
y las cosas misteriosas y claras;  
y las aguas visibles y secretas,  
que también esperan,  
cantemos.  
Cantemos la vida nueva  
que espera  
a estos hombres  
y a estas mujeres silenciosas.  
(“El aire conmovido” 20)

Por eso, tal como lo afirma Tania Bustillo en su artículo “La armonía del devenir”, el lenguaje de Ortiz es ligero, casi transparente, lo cual hace del poema una escena en la que las palabras y las cosas parecen ser independientes del poeta (40). El poema en Ortiz no es una observación del objeto poético de la naturaleza y demás entidades del mundo, es un evento en el cual el poeta y su poesía se integran y se articulan sin quiebra jerárquica a la experiencia del universo. Mercedes Halfon escribe al respecto: “[es] una poesía que logr[a] ser la de todos y la de nadie, del pueblo, del paisaje, enclavada en la experiencia de vivir, una poesía fundida, orgánica” (2). En esa poesía enclavada en la experiencia de vivir que describe Halfon, Ortiz se sitúa en el territorio de la intemperie definido como “[...] viv[ir] en contacto con la naturaleza no es[ta]r frente a las cosas sino en la intimidad de las cosas puesto que [se] convive con ellas” (“Una cultura” 2: 51). Desde ese lugar de enunciación vital y poético, Ortiz rechaza el progreso (positivista) como enclave de construcción literaria y social.

Asimismo, Ortiz se antepone a las demandas de la modernidad respecto al creador al rehusarse a transformar sus poemas en vehículos para alcanzar la trascendencia personal por medio de la figuración lírica. Según Sloterdijk en su libro *Eurotaoismo* (2001), en la modernidad, trascender es una actividad compulsiva, un acto de fuerza ejercido por el sujeto sobre los objetos y todo aquello que no sea animado o racional; por lo tanto, la tarea del genio, ya sea artista o inventor, es alterar el mundo, ya sea con la acción o el lenguaje. Pero en Ortiz, el rechazo a la movilidad compulsiva es lo buscado por su voz poética desapegada del ego y más bien atenta a las interacciones entre las distintas entidades que componen el universo; el gesto de no aspirar a contener el mundo en su poesía y no querer presentarla como un producto de un genio creador: Ésta es una entidad más en el mundo que da testimonio del evento vital. Su poesía es una suerte de red de palabras transparentes en la cual el lenguaje se ha despojado de la autoridad y ha

renunciado a la rigidez de lo predeterminado por el ego (Bustillo 43). “Ella”, *De las raíces y el cielo* (1958), es un manifiesto de dicha actitud.

#### ELLA

Ella anuda hilos entre los hombres  
y lleva de aquí para allá la mariposa profunda  
-ala del paisaje y del alma de un país, con su polen...  
Ella hace sensible el clima de los días, con su color y su perfume...  
a su pesar, muchas veces, como bajo un destino.  
Testimonio involuntario, ella,  
de un cierto estado de espíritu, de un cierto estado de las cosas,  
en que la circunstancia da su hálito...  
Pero se dirige siempre a un testigo invisible,  
jugando naturalmente con la tierra y el ángel,  
el infinito a su lado y el presente en el confín.  
("De las raíces y el cielo" 548)

Esta poesía no es un producto del creador, sino de un concierto de relaciones por las que este pasa. Es una entidad más en el mundo, con la tarea de unir a los hombres ("anuda los hilos entre los hombres") y llevar a un testigo desconocido su testimonio sensible sobre la naturaleza. La poesía de Ortiz ("Ella"), como una entidad más entre los demás elementos de la naturaleza, tiene una relación ecuánime ("la tierra y el ángel") y su vez es atemporal ("confín"), por la grandeza de su mensaje y está enclavada en el presente por la frescura del evento que nos relata. "Ella", su poesía, es una criatura viva que Ortiz trae ante nosotros, desvinculando su ego de la agencia y la vida del poema.

En ese sentido, este poeta se rebela contra el *ethos* moderno al renunciar al poder omnímodo del ego del artista sobre su creación y del ser humano sobre el mundo. De manera

similar al practicante de meditación sentada (*zazen*), Ortiz renuncia a la acción para entregarse a la contemplación. Como la práctica budista meditativa, en su poesía él desea producir el efecto de ver pasar las distintas interacciones entre las entidades sobre el escenario del universo. Es antimoderno al desligarse del privilegio antropocentrista del sujeto en la enunciación de su poesía y al entregarse a la pasividad o no alteración instrumental del mundo con sus versos. Su poesía, como la mariposa, nos inocular con el polen que carga de flor en flor hasta cumplir su tarea de inseminar con vida a todo aquel que tiene contacto con ella.

A diferencia de Nosotti, quien parece considerar la lectura de Ortiz como un poeta contemplativo, como una impostura crítica de negación del elemento social y político que atraviesa su compromiso vital, considero que es precisamente esa actitud igualitaria cosmocéntrica, pasiva, antiindividualista lo que lo hace tan altamente político y crítico. Al cuestionar los cimientos de una modernidad centrada en el progreso y la omnipotencia del sujeto como guías para el desarrollo de la vida social, su proyecto igualitario es mucho más ambicioso que las banderas partidistas e ideológicas de la izquierda de su momento en Latinoamérica; estas últimas mucho más concentradas (durante el periodo del 50 al 70), como explica Beatriz Sarlo, en el paradigma de la dependencia (86) y la pelea colonialista de quién enuncia el conocimiento o quién ejerce el poder, sin cuestionar en sí la base de todo el modelo relacional ontológico sobre el cual se ejerce la dominación.

La comunidad a la que le apuesta Ortiz es la cósmica y su aporte político, con la gran compasión y profunda empatía que cruza su obra, es borrar las barreras entre seres y entidades, las jerarquías entre objetos y sujetos, disgregar el *ethos* cinético de lo moderno como único tropo de la existencia. En el testimonio y testigo que es su poesía, su aporte es invitar a sus lectores a la experiencia de lo ilimitado y abierto del suceso vital, a la revolución de la quietud.

### 2.2.1 La revolución del descanso: la escritura anticinética de Ortiz

Para Ortiz, la revolución está en el reposo, y el potencial altamente subversivo del poeta reside en su capacidad de hacer conscientes a los demás de la iridiscencia de la vida. En 1976, Ortiz decía a Vicente Zito Lema:

Acaso la revolución consista en lo que el hombre por siglos ha estado postergando: la necesidad del verdadero descanso, el que permita ver cómo crecen día a día las florecillas salvajes [...], el hombre necesita mirar las flores y mirar el cielo [...]  
Por eso finalmente, un poeta es un hombre peligroso. Nos habla de las cosas que inquietan [...] ¿sabe por qué? Porque el poeta suele ser la conciencia de la felicidad perdida. (“Los 80 años” 66-67)

La revolución sería reducir la velocidad del movimiento, renunciar a la seguridad del paraguas racionalista y entregarse a la resistencia de la lenta meditación contemplativa; negarse a ser automatizado y activo con respecto a la obligatoriedad del movimiento y respuesta rápida de la modernidad. Para ello, Ortiz propone una escritura anticinética mediante el uso del legado filosófico, poético y estético chino a nivel conceptual y temático en su poesía. Pero, ¿en qué consiste su escritura anticinética?, ¿cómo se evidencia la relación anticinética con los modelos estéticos y filosóficos chinos bajo su idea de “ver crecer día a día las florecillas salvajes”?

### 2.2.2 La conciencia de la felicidad perdida: escritura anticinética

Entre las características de la obra de Ortiz figuran el llamado al abandono de los modelos de pensamiento euromoderno para abrazar la intemperie y la desmovilización del sujeto como el centro de la experiencia estética y vital.

En ese proceso ontológico-poético que es la poesía de Ortiz, su postura sería “anticinética”, usando el término de Peter Sloterdijk (47). Esta implicaría asumir un *ethos* en contra del sujeto y la movilidad (47), que conllevaría a una resistencia ética de la racionalidad euromoderna dominante. Esta última, tal como la describe el filósofo alemán, se caracterizaría por el movimiento como eje de su discurso. Por ello su descripción gravita en torno al problema del movimiento, a la metáfora de los pasos hacia delante que implica la idea de progreso perpetuo y continuo en la línea infinita y horizontal del tiempo (26-27).

En contraposición al progreso seguro, predecible y solitario de la euromodernidad, Ortiz ofrece una poesía *poyética* como una alternativa desmovilizadora de la cinética moderna. La *poyesis* sería, según Sloterdijk, estar presente en medio de lo abierto (el mundo) y “percibir el éxtasis existencial como una confusión innata” (106). Prima la intemperie en contraposición a la predictibilidad euromoderna, una postura abierta hacia el evento. Ejemplo de esto son sus versos de “Ah, mis amigos, habláis de rimas”:

Ah, mis amigos, habláis de rimas  
y habláis finalmente de los crecimientos libres...  
En la seda fantástica que os dan las hadas de los leños  
con sus suplicios de tísicas  
sobresaltadas  
de alas...

Pero habéis pensado  
que el otro cuerpo de la poesía está también allá, en el junio de crecida,  
desnudo casi bajo las agujas del cielo? [...]  
("De las raíces y el cielo" 533)

La modernidad como búsqueda de *seguridad* es desdeñada por Ortiz. En el primer verso hace alusión a los poetas que piensan en lo libre del verso observando las llamas apacibles del fuego domesticado de la hoguera o una chimenea: ("Y habláis finalmente de los crecimientos libres.../ En la seda fantástica que os dan las hadas de los leños/ Con sus suplicios de tísicas"). Para él, el cuerpo de la poesía ("el otro") el no domesticado, está en lo abierto ("desnudo casi"), sujeto a los elementos inapelables del afuera ("bajo las agujas del cielo").

La poesía que Ortiz cultiva se hallaría lejos de toda comodidad y seguridad para nacer en la intemperie, como en el poema ya mencionado:

Pero cuidado, mis amigos, con envolveros con la seda de la poesía,  
Si la pura sensitiva o la ineludible sensitiva,  
Es asimismo, o acaso sobre todo, la intemperie sin fin,  
Cruzada o crucificada, si queréis, por los llamados sin fin  
Y tendida humildemente, humildemente, para el invento del amor.  
("De las raíces y el cielo" 534)

Para alcanzar esa poesía sensitiva, hay que estar alerta a no caer en "los encantos de la seda de la poesía" movilizadora letrada (su musicalidad, la sinuosidad del juego de palabras). Para ello hay que, como dice Ortiz en otro de sus poemas, "deja[r] las letras y deja[r] la ciudad" (543) e ir a lo abierto para hallar la poesía "tendida humildemente para el invento del amor" (543): una poesía abierta y pasiva al invento de la vida que es el amor.



No obstante, ¿cómo llegar a lo abierto, denostar lo conocido para abrazar la intemperie desde un ejercicio letrado como el escribir versos en América Latina? Ortiz opta por sistemas de pensamiento de la intemperie, por otro tipo de modelos en los que lo irracional, desubjetivado y desmovilizado es posible. Siguiendo la línea de nuestra lectura de Sloterdijk:

Quien hoy busque un lenguaje de la desmovilización lo encontrará preferentemente en el espacio del antiguo Oriente, donde para la cinética de la voluntad de vivir se crearon dramaturgias distintas a las de la civilización occidental de la movilización. (62)

Ortiz apela al modelo filosófico y estético chino clásico T'ang como una alternativa a la obligatoriedad de la modernidad europea en su poética. A lo largo de su carrera intelectual y creativa, China fue uno de sus referentes estéticos, vitales y filosóficos para resistir a la “legalidad” del pensamiento eurocéntrico<sup>11</sup> moderno.

Como advierte Guadalupe Wernicke, “la obra de Ortiz toda está atravesada por un ideal estético y ético de cuño orientalista, vinculado con una filosofía holística y contemplativa de la vida, ajena a una lógica exclusivamente racional” (“Juan L. Ortiz: traductor” 5). Este ideal es el principio general de su búsqueda como una manera de rehuir al positivismo y hacer de su poesía un acto de amor comprometido y universal.

---

<sup>11</sup> En entrevista con Jorge Conti, Ortiz afirma respecto a la importancia del pensamiento no eurocéntrico que “todo lo que viene de Europa tiene sello legal. Y usted sabrá que casi todos los tesoros de que vanagloria Europa fueron robados de todas partes del mundo [...] es decir que las metrópolis se llevaron los tesoros artísticos de los bárbaros para darse el título de cultos” (52).

## 2.3 EL CAMINO DEL TAO Y LA RED DE INDRA: POESÍA Y FILOSOFÍA T'ANG EN LA ESCRITURA ORTICIANA

### 2.3.1 La matriz del pensamiento chino: nueve siglos de mezcla filosófica

Sergio Delgado, el respetado estudioso y compilador de la obra completa de Ortiz, habla del interés que, desde muy joven, el poeta mostraba por China y su cultura (26). Interés que se materializa a lo largo de su trabajo en la estética, los modelos de pensamiento presentes en *De las raíces y el cielo* (1958) y, al final de su obra, en manifiestos explícitos como *El junco y la corriente*, escrito durante y después de su viaje por los países socialistas en 1957.

Como bien lo explica Jorge Santiago Perednik en su artículo “Juanele y Ortiz”, este poeta no se puede acuñar en una sola esfera debido a la multidimensionalidad de su trabajo y su talla intelectual dentro de la poesía argentina. Si bien es el poeta social, también es el intelectual, el esteta; a su vez, se le puede leer como el gran letrado occidental, el traductor cosmopolita entre Oriente y Occidente, el orientalista. Respecto a esta última faceta, el autor dice:

El Ortiz de oriente puede ser recorrido desde la perspectiva del pensamiento chino: muchas de las características que en sus poemas permiten leer la pérdida de la importancia del ser humano, que deja de ser el centro del mundo para ser un integrante más minúsculo como otros, del inmenso orden de la vida, el respeto por las manifestaciones vitales que lo circundan, la sujeción a las leyes naturales eternas, como el ritmo de las estaciones—recuerda la filosofía del Tao [...]. (65)

En la perspectiva del pensamiento chino, para explorar la faceta orientalista de Ortiz, cabe resaltar que nos referimos a una genealogía diversa, producto de siglos de mezcla de distintas escuelas filosóficas como el taoísmo, el confucionismo y el budismo mahayana (luego depurado

a chan o mejor conocido en Occidente por su nombre japonés: zen) en la matriz de lo que entendemos hoy por hoy como filosofía china. Esta amalgama es el resultado de la depuración y construcción del canon filosófico a largo de nueve siglos. La definición y la compilación de textos como el *Libro del Tao*, *El libro de las mutaciones* y los *Analectos* se dio bajo el patronazgo de la dinastía Han (206 a. C.-220 d. C.), después de la prohibición de estos durante el periodo Qin (221-206 a.C.). Las versiones de la filosofía clásica china, tal como las conocemos hoy, provienen de este periodo (Van Norden 204).

El patrocinio e inclusión del budismo dentro de la matriz filosófica china fue la contribución de las dinastías Sui (581-618 d. C.) y T'ang (618-907 d. C). En esta última, el florecimiento del budismo chan (o zen) se dará bajo el reinado de la emperadora Wu Zetian (207), quien promovió su cultivo y aplicación en las artes y letras del Imperio.

Asimismo, el periodo T'ang concibió la más refinada poesía de la China clásica, caracterizada por lograr la extraordinaria fusión entre escena y sentimiento. Sus formas expresivas compactas y ricas surgieron de la perfecta amalgama entre las grandes escuelas del pensamiento chinas, dando mayor énfasis (según Cecil Sun) al taoísmo y al budismo<sup>12</sup> (95) en lo concerniente a la evocación de los sentidos (91), sin descontar el elemento confucionista (según

---

<sup>12</sup> Para Sun, el budismo y el taoísmo durante el periodo T'ang contribuyeron en la percepción crítica de la relación escena y sentimiento, con lo cual dejó un paradigma específico respecto a la lectura, creación y crítica de la poesía china clásica: “la búsqueda de la realidad trascendental, más allá del mundo sensorial del budismo y el taoísmo ha tenido un impacto significativo en la visión estética de la poesía contemporánea [...]. Inspirados en esa idea los críticos T'ang comenzaron a ver una afinidad cercana entre la naturaleza trascendente de la realidad última y la dimensión estética de la poesía [...]. La dimensión estética de la poesía fue percibida como casi tan elusiva e inefable como el Tao o la idea de la ‘tierra pura de Buda’ del budismo” (The Taoist and Buddhist Pursuit of a reality transcending the sensory world had a significant impact on the contemporary view of poetry’s aesthetic dimension [...] inspired by such ideas, T’ang critics began to see a close affinity between the transcendental nature of ultimate reality, and the aesthetic dimension of poetry[...]The aesthetic dimension of poetry was perceived to be almost as elusive and ineffable as the Tao or the notion of “realm” in Buddhism”) (95).

Michael Yang) presente en poetas como Du-Fu, en los cuales el orden social se refleja en la escena natural elegida por el poeta (320-321).

De su fascinación por la China clásica, Ortiz no solo heredó el desprendimiento de la idea del sujeto como centro de la vida o el “respeto al orden de la naturaleza” del taoísmo, como muy bien señala Perednik; hay también en su poesía elementos budistas y una fuerte influencia en la idea del modelo formal clásico en la estructura conceptual de sus poemas. No en vano el culto a Li-Po y Du-Fu y las alusiones al poeta Wang Wei (701-761 d. C.), quienes en su tiempo fueron los grandes maestros del género, pues dejaron una huella atemporal en la bella y sutil forma de la poesía china clásica.

### **2.3.2 Escena y sentimiento**

Una de las características más notorias de la poesía de Juan L. Ortiz es la idea del ser humano como un elemento más dentro de un concierto más amplio de las relaciones recíprocas que definen el cosmos. Como afirma Juan José Saer:

Podemos decir que el paisaje que ocupa un lugar tan eminente en la poesía de Juan, no es la consecuencia de un determinismo geográfico o regional sino una proyección de su mundo y su concepción de la poesía. Esa concepción es de índole materialista, no en el sentido de una noción que se opone al espiritualismo. (13)

“Esa concepción” de la poesía de índole materialista y a su vez espiritual está ligada a la idea de Ortiz de la poesía como producto de un orden igualitario en el que la escena natural y las emociones del poeta se hallan interconectadas. Como anota Urondo sobre la poética de Ortiz:

Cada elemento al conectarse armónicamente se diferencia: no pierde su identidad sino que acentúa sus rasgos. Sus perfiles son reconocibles y juntos, conforman una nueva identidad –la poética– donde no tiene cabida el individualismo burgués: cada elemento se concreta y se continua en el otro [...]. (“Un largo” 2: 74)

Esa resistencia a la soledad del individualismo presente en su poética se emparentada con el ideal estético de la poesía china, cuya cumbre es la íntima conexión entre la “escena” y el “sentimiento”, atributo que para Cecil Chun-Chi Sun: “es el corazón de la poesía china y [...] lo que la hace diferente de otras tradiciones poéticas”<sup>13</sup> (xiii).

La escena, según la tradición crítica china, es el movimiento del hálito cósmico (Chi’) que acompaña a las estaciones y las diversas señales del mundo físico. A ello se vinculan las emociones del poeta (Sun, xii). La idea máxima, vislumbrada en la poesía de oro de la dinastía T’ang es la interconexión íntima de estos dos elementos, al punto que al momento de la lectura sea imposible distinguir donde empieza o terminan las emociones del poeta y la escena natural (101).

Esta idea crítica, depurada durante el periodo de las seis dinastías en China, aparece en la poesía de Juan L: el paisaje, los elementos materiales y las emociones del poeta se hacen inseparables en el poema. Ejemplo de ello son los versos finales “En el Yang-Tsé” de *El junco y la corriente*:

Y me doblo como un sauce...

Y sigue lloviendo en mi corazón y sigue lloviendo, lloviendo, lloviendo...

---

<sup>13</sup> That is the heart of Chinese poetry and gives it a special quality distinct from other traditions of poetry.

Lloviendo sobre el Yan-Tsé<sup>14</sup>  
("El junco y la corriente" 566)

La grafía del poema, como advierte Haroldo de Campos en su ensayo "Retórica seca de un poeta fluvial", "fluye a manera de la caligrafía desordenada al estilo delirante del poeta pintor Cheng Hsien (1683-1765)". La grafía imita al cauce del río<sup>15</sup>. Este poema es el río y en su correr, el poeta transmutado en sauce, el gran símbolo de Michaux para definir el río y la cultura fluida china<sup>16</sup>, describe la escena sobre su corazón, sobre el "Yang-Tsé" que es él también.

Siguiendo el paradigma poético chino, el sujeto se desvanece y la belleza del verso descansa en la dificultad de diferenciar quién es quién en la escena (el poeta o el río). Si bien aquí hay intertextualidad con los versos de Verlaine, "Llueve en mi corazón / como está lloviendo sobre la ciudad" (cit. por Bitar en "Notas" 192), el poema apunta a hacernos sentir la tristeza del paisaje trascendiendo aun el guiño al simbolismo con la capacidad suprasensorial de las imágenes del poema. Como advierte el poeta T'ang Chiao-Jan (751-814 d. C.):

---

<sup>14</sup> En el poema de Ortiz, la escritura del río es "Yan-Tsé". En los demás documentos de referencia, el topónimo aparece como "Yangtze". Utilizaré la escritura usada por el autor a lo largo del texto.

<sup>15</sup> Para D. G. Helder, el cambio radical en la escritura de Juan L. sucede después del regreso de su gira por los países socialistas: "Para mí lo chino está rondando en la cabeza de Ortiz mucho antes de que supiera de qué se trataba. Eso recién se dio cuenta cuando fue a China, cuando hizo esa gira de escritores por el mundo socialista, y cuando volvió tuvo un cambio radical en su poesía, que consistió en empezar a trabajarla espacialmente [...] La liberación del margen izquierdo de esos poemas de la corriente puede verse como un acercamiento al carácter pictórico del ideograma." (11).

<sup>16</sup> Una de las imágenes canónicas sobre la percepción de China por parte de un occidental es la del sauce de Michaux, en *Un bárbaro en Asia*. A continuación transcribo el fragmento, de la traducción de Borges de 1941: "En Pekín he comprendido el sauce. No es el sauce llorón, sino el sauce erguido que es el árbol chino por excelencia. El sauce tiene algo de evasivo. Su follaje es impalpable, su movimiento se parece a una confluencia de corrientes. Hay más movimiento del que vemos, del que nos muestra. El menos ostentoso de los árboles. Y aunque siempre estremecido (no es el estremecimiento breve e inquieto de los abedules y de los álamos), no parece ensimismado ni atado: está siempre bogando y nadando para mantenerse a flote en el viento, como el pez en la corriente del río" (141). Bitar, en su estudio crítico de *El junco y la corriente* y Sergio Delgado, en su introducción de *El aura del sauce*, ahondan en la explicación de la relación entre la figura de Michaux y el título de la obra vitalicia del autor estudiado.

La quietud en la mente no significa la inmovilidad de los pinos o el silencio de los animales en el bosque. La lejanía en la mente no significa contemplar el agua o la montaña desde la distancia<sup>17</sup>. (Cit. por Sun 117)

Como el poeta T'ang, quien al describir la quietud y la lejanía que convergen en el poema, enfatiza la capacidad suprasensorial del lenguaje, Ortiz apuesta a la capacidad del verso de conjurar emociones más allá de la lectura literal: la tristeza suave y constante que cae sobre su corazón, que es a su vez el Yan-Tsé y la geografía emocional entrerriana. Esa que “lloviendo, lloviendo, lloviendo...” denota la acción constante de las sensaciones sobre el gran telar de la realidad última o el vacío (K'ung) budista y taoísta que es en este caso la panorámica del gran Yan-Tsé descrita por el autor.

### **2.3.3 Unidad y realidad última: taoísmo y budismo**

La depuración del concepto *escena* y *sentimiento* en el periodo T'ang es producto de la influencia taoísta y budista en la crítica y lectura de la poesía de ese periodo. Para Sun:

La búsqueda del taoísmo y el budismo por la realidad trascendente más allá de los sentidos, ha tenido un impacto significativo en la visión contemporánea de la estética en poesía. Brevemente, para el taoísmo la realidad última reside en el infinito y en el todo-abarcador Tao. Para el budismo, es el reino sagrado y supremo reino (ching) o la tierra

---

<sup>17</sup> “Quietude in the mind does not mean the stillness of the pine trees nor the silence of the animals in the forest. Remoteness in mind does not mean looking at the water or the mountain from a distance.”

pura de Buda (f-ching, el reino de Buda en su forma trascendente) que es ilimitado y más allá de todos los sentidos<sup>18</sup>. (95-96)

Como consecuencia, la poesía clásica china perseguirá lo suprasensorial, lo indiferenciado e interconectado<sup>19</sup> como expresión del proceso vital (Tao)<sup>20</sup> que apunta a la iluminación poética. El poema no apunta hacia la exaltación del yo lírico, sino a la extinción del individuo como centro de la voz del mundo. Al eliminar el ego, la “poesía sensitiva” (usando la expresión de Ortiz) apuntará a la eliminación del ser humano como referente único de la voz lírica, a la evocación pasiva por parte de la voz poética de los procesos y tiempos de la naturaleza y al “habla sin habla”, esta última descrita por Youru Wang como la exploración de la capacidad “liminar” de los discursos taoístas y budistas (Chang 92).

Los rasgos anteriores se ven a nivel formal y conceptual en el trabajo de Ortiz, ya sea como manifiestos poéticos en *De las raíces y el cielo* o recursos formales en *El junco y la corriente*.

---

<sup>18</sup> “The Taoist and Buddhist pursuit of a reality transcending the sensory world had a significant impact in the contemporary view of poetry’s aesthetic dimension. Briefly, for Taoism, ultimate reality resides in the infinite and all-encompassing Tao; for Buddhism, it is the supreme, sacred, realm (Ching) or Buddha realm (Fo-chi the realm of Buddha in his transcending form) that is boundless and beyond all the senses.”

<sup>19</sup> En el budismo mahayana, el mundo que percibimos o pensamos es apariencia. La realidad, al ser insustancial, sin esencia, es vacía. No hay entidades separadas; la única forma de dar sentido a la realidad del mundo es renunciar a la ilusión de lo diferenciado, que es la pretensión del ego y, en cambio, asumir la naturaleza interconectada de lo cósmico. La entidad vida solo ha de encontrarse cuando se renuncia a la identidad individual. Esta discusión, fundamental en la tradición mahayana puede verse en dos de los grandes *dharma*s de la filosofía budista: *El sutra del corazón* (en el tercer capítulo se hablará más detalladamente de este concepto), en que se alude a la vacuidad de la realidad y el carácter ilusorio de los sentidos, y la metáfora de “la red de Indra” que habla de la interconexión de todos los seres y eventos de la existencia. Estos dos *dharma*s o enseñanzas fueron cruciales en la difusión del budismo mahayana en China durante el periodo T’ang. (Van Norden 205-207).

<sup>20</sup> El Tao es el paso más que el camino. Es el espíritu del cambio cósmico, el eterno crecimiento el cual retorna sobre sí para producir nuevas formas [...] (Okakura 17). Según Campos, el Tao, concepto clave del taoísmo y el confucionismo, es entendido como el proceso, haciendo uso de la traducción de Pound, y hace referencia a una actitud ética pragmática caracterizada por la inactividad-activa y la debilidad fuerte (6 nota al pie).



### 2.3.4 “Deja las letras...” y el arpa de Lungmen<sup>21</sup>: la disolución del individuo y la poesía del mundo

Según el taoísmo y el budismo, para ingresar a donde reposa la belleza (la iluminación) hay que abandonar la idea de la identidad. Uno de los principios del budismo mahayana por los cuales el sujeto carece de realidad<sup>22</sup> es la metáfora de la red o el collar de perlas del dios indio Indra<sup>23</sup>, según la cual todo *dharma*, o configuración de un estado mental, existe en la medida de la existencia de otros *dharms* en la larga red causal. Al final, cada *dharma* está conectado con otros, cada uno refleja la totalidad de los otros aun cuando la conexión es indirecta o velada (Van Norden 207). En ese modo relacional “uno es todo y todo es uno” (Wallace 2), por lo tanto, el sujeto como entidad fija no existe, es un estado mental producto de las relaciones con los otros *dharms* en la red (1). Desde esa perspectiva, el sujeto no es un creador, un productor de lo bello: es el estado mental de un individuo que *reconoce* las conexiones en la red que constituyen la belleza implícita en la existencia.

---

<sup>21</sup> En el poema de Ortiz, la escritura del lugar aparece como *Lungmen*. En otras versiones del relato, como la de Tanía Bustillo aparece como *Lung-Men* o *Lung men*. Eligió la escritura del nombre por la que optó Ortiz.

<sup>22</sup> La versión del budismo mahayana que se popularizó en China no niega la postura de la inexistencia del sujeto, de Nagasena, el gran maestro budista famoso por sus diálogos con el rey indogriego Menandro (150 a. C.), pero hace más énfasis en la interdependencia de las cosas (Van Norden 230). Esta tensión entre la negación nihilista del sujeto como entidad y el reconocimiento del carácter interconectado, materialista de la vida, es una de las paradojas en las que se describe actualmente la práctica budista mahayana que pasa por el Tibet, China, Japón y parte de lo que conocemos como budismo occidental (Wallace 1).

<sup>23</sup> La versión de Francis Harold Cook de la metáfora de Indra en su libro *Hua-Yen Buddhist: The Jewell Net of Indra* reza así: “Muy lejos, en la mansión celestial del gran dios Indra hay una fabulosa red que ha sido colgada por un astuto artífice, de tal manera que se extiende infinitamente en todas direcciones. En sintonía con los gustos extravagantes de las deidades, el artífice ha colgado una joya resplandeciente en cada “ojo” de la red, y como la red es en sí misma infinita en dimensión, las joyas son infinitas en número. Ahí cuelgan las joyas brillando como estrellas de primera magnitud, una suprema visión que sostener. Si seleccionamos arbitrariamente una de estas joyas para inspeccionar y la analizamos de cerca, descubriremos que en su superficie azogada se reflejan todas las demás joyas de la red, infinitas en número. No solo eso, sino que cada una de las joyas reflejadas en esta joya también está reflejando todas las otras joyas en un infinito proceso de refracción” (Cook cit. en Zaragoza Zen).

Este ideal ético y estético se puede leer bien en el poema “Deja la ciudad...”, *De las raíces y el cielo*:

Hay que perder los vestidos y hay que perder la misma identidad  
para que el poema, deseablemente anónimo,  
siga la florecilla que no se firma, no, su perfección  
o en la armonía que la excede...  
o para ser el arpa de Lungmen  
Eliendo ella sola los temas de su música,  
lejos de los tañedores que se cantan a sí mismos  
o que no oyen con los suyos a los recuerdos de las ramas  
ni lo que dice el viento.  
 (“De las raíces y el cielo” 543)

La necesidad de borrar la identidad individual para alcanzar un “estado mental” en el que sea posible oír lo que “dice el viento” o “los recuerdos de las ramas” es la premisa inicial que consigna Ortiz como requisito para llegar a la perfección del poema. Esa premisa imperativa (“hay que”) exige la total presencia del que se ofrece a la intemperie del poema.

Perder los vestidos es perder los rasgos de distinción personal y la imposición de un lenguaje que implica el reconocimiento de un yo como centro de la elaboración de lo bello. Como afirma Tania Bustillo, “el poeta, desde la perspectiva de Ortiz, debe saber borrarse a sí mismo para que esas otras voces, distintas y al mismo tiempo próximas a la suya, se tejan en el poema”(40). Esas otras voces son los elementos naturales, los otros seres y entidades que componen la red vital a la que Ortiz quiere acceder. El sentido estético reposa en la capacidad del poeta de reconocer la naturaleza interdependiente de la realidad en la que se encuentra.

Como el arpa del cuento taoísta de Lungmen<sup>24</sup> al que Ortiz hace alusión al final del verso, la meta del poema no es la gloria personal sino lograr la fusión con lo que se canta. Su desprecio por el sujeto como el espacio de acumulación de lo bello es una apuesta política y ética: aplicar al ideal de una poesía abierta es ir en contra de la subjetividad cinética centro de acumulación de valor de la experiencia moderna y en especial de la creatividad como manifestación del ímpetu moderno y su espíritu (Sloterdijk 45). Al hacerlo, la poesía de Ortiz se convierte en un ofrecimiento de liberación a la odiosa imposición moderna del movimiento subjetivo para acumular experiencias que hagan único al poeta y a su lector. Como afirma Sloterdijk, los modelos filosóficos del lejano Oriente contribuyen a contrarrestar la cinética como manera de estar en el mundo de la modernidad occidental. La propuesta de estos es la pasividad como forma de estar en el mundo, restándole importancia al yo como el fundamento de la experiencia vital y racional (Sloterdijk 107). Ortiz confluye en lo anterior al optar en su poesía por el encuentro con lo abierto de la vida desnuda, con el modelo descentrado del sujeto que ofrece el modelo poético T'ang para seguir a la florecilla sin autoría (sin firma) de su poema.

La contemplación de Ortiz es activa en su pasividad, y en el poema “Deja las letras” su postura toma partido en contra del individualismo poético que niega la fusión “entre la escena y el sentimiento”: “Lejos de los tañedores que se cantan a sí mismos / O que no oyen con los suyos

---

<sup>24</sup> Transcribo la versión libre del cuento taoísta, tomada de *El libro del té* de Okakura Kakuso, ofrecida por Tania Bustillo: “Hace mucho tiempo, en el barranco de Lungmen, se alzaba un hermoso árbol Kiri. Se dice que era tan alto que podía conversar con el cielo y las estrellas, y que sus raíces eran tan profundas que sus anillos de bronce se mezclaban con los del dragón de plata que dormía debajo de la tierra. Un día un mago transformó al árbol en arpa, el instrumento era maravilloso, pero según dijo el mago, sólo podría ser tocado por el más grande de los músicos. El emperador de China guardó el arpa como un tesoro, muchos fueron los músicos invitados que de todas partes llegaban para tratar de tocar en ella algunas melodías, pero a pesar de sus esfuerzos, del arpa sólo salían notas ásperas y chirriantes. Después de muchos años llegó Pai Ya, el príncipe de los arpistas. Pai Ya se sentó en silencio frente al emperador, tomó el instrumento con ternura y con mano suave lo acarició. Melodías bellísimas resonaban en el arpa despertando el recuerdo. Lungmen” (Bustillo 40).

a los recuerdos de las ramas / Ni lo que dice el viento” (“De las raíces y el cielo” 543). El poema no está para cantarse a sí mismo ni vanagloriar la potencia creativa del yo del artista. Para que el poema esté en el mundo, el tañedor, como Lungmen, debe estar en un estado mental que le permita reconocer su relación con las ramas y el viento. Debe reconocerse como parte de ese todo que es el camino, el proceso y el mundo: ser parte y voz del Tao. El poeta es parte de la comunidad del cosmos, no es un individuo excéntrico libado por las fuerzas creativas de la modernidad. Así como la imagen de Li-Po que exalta Juan L., el poeta es aquel que da su voz tanto a los campesinos como al río. El poeta es la voz de la comunidad cósmica.

La poesía de Juanele, como afirma Veiravé, es manifiesto de “la solidaridad y la sabiduría, dos formas de relación con la vida [que] nacen de la negación con toda seguridad” (20). Esa búsqueda por lo comunitario es igualitaria y trasciende cualquier bandera o color doctrinario. Ortiz se aventura por una política vital en la cual todos los seres son iguales e interdependientes. Su ética en su poesía, similar a la de los sabios chinos taoístas, “es obedecer las leyes de la naturaleza y la virtud, vivir en conformidad y armonía con éstas”<sup>25</sup> (Cooper 17). Al hacerlo y concentrarse en la interacción de las distintas entidades en el mundo, Ortiz abraza la pasividad como una postura poética y el cosmocentrismo como una forma de residir en su poesía abierta, en repudio del antropocentrismo.

---

<sup>25</sup> “To do right is to obey the laws of nature, of virtue and to live in conformity and harmony with them”.

### 2.3.5 La pasividad del poeta como otra forma estar en el universo

Desmovilizar al sujeto es cónsono con desmontar el mito del progreso. Desde los principios de la imposición de la modernidad en el siglo XVI, la tarea del sujeto ha sido cambiar el mundo natural, hallar estratagemas racionales para retar a la inexorabilidad del proceso natural de la muerte. La modernidad ha sido el gran relato de los alcances de la voluntad del hombre en contra de las fuerzas naturales. La subjetividad ha sido la historia de la actividad compulsiva como modo de existencia obligatoria del hombre. En ese sentido, la poesía de Ortiz es un alto en la marcha moderna al poner la ‘pasividad’ radical como una de las grandes fuerzas motoras de su trabajo. La ‘pasividad’ radical, siguiendo a Thomas Carl Wall, es una percepción o estado que:

[...] antes de ser opuesto a la actividad, es pasivo en relación a sí. [...] Por lo tanto, se remite a sí como si fuera un poder exterior. La pasividad radical esconde, cobija o comunica en sí con una potencia; es siempre fuera de sí y es su propio otro. La pasividad con respecto a sí, la pasividad esencial del sujeto debe ser padecida, sufrida y sentida por éste como si este fuera otro. En ese sentido es puramente pasional<sup>26</sup>. (Wall 1)

La pasividad no es entendida como un estado total en relación a la actividad, sino como una condición relativa que es y no es el sujeto al dar presencia y “no presencia” a éste (2). La pasividad cancela la premisa del movimiento compulsivo, vertiginoso de la modernidad, como condición del ser. Sin embargo, al ser una presencia, pone al desnudo la existencia de las cosas que se dan a sí mismas dando nada y que son dadas antes que cualquier estado de cosas, plan o

---

<sup>26</sup> ([...] before it is simply opposed to activity, [it] is passive with regard to itself [...] and thus it submits to itself as though if were an exterior power. Hence, radical passivity conceals, or harbors in itself, or communicates with a potential; it is always outside itself and its own other. Passive with regard to itself, the essential passivity of the subject must undergo itself, suffer itself, feel itself as other. In this sense, passivity is purely passionate).

voluntad (2). Por esa razón, la pasividad radical es una fuerza altamente destructiva, pues su destrucción es una cuyo paso deja todo intacto. El estar y no estar como presencia es su gran fuerza.

En la obra de Ortiz, el mundo, las cosas, los eventos (siguiendo el concepto griego de pasión) padecen o son afectados por las relaciones múltiples a las que están expuestos sin la intervención del sujeto o voz poética que los conjura. El poema no es el resultado de la alteración de las relaciones capturadas en el poema por parte de la voz poética. Esta aparece más bien como una presencia casi desvanecida, para dejar en el poema solo los rastros del grupo de relaciones entre los sujetos (humanos y no humanos) de las que hace parte. En ese sentido, la voz poética de Ortiz elimina el sujeto moderno al desmovilizarlo y desposeerlo de su voluntad de poder sobre el mundo en el espacio del poema, al renunciar al yo lírico. En contraposición a la destrucción de la voluntad instrumental del creador, el vate opta por la *autopoyesis* continua de la pasividad del Tao como eje de su propuesta vital y estética.

Según el taoísmo, la pasividad (*wu-wei*) es la renuncia al esfuerzo y al movimiento de la racionalidad instrumental. El movimiento perfecto, la vida en el universo existe sin esfuerzo: debería ser igual para el hombre (Cooper 52). En palabras de Chuang Tzu:

Para viajar por agua nada mejor que un bote... porque los botes se mueven fácilmente en el agua; pero cuando tratas de empujarlo en tierra nunca vas a lograrlo y tendrías un gran problema sin resultado alguno a excepción de lesionarte inevitablemente<sup>27</sup>. (Chuang Tzu xvi)

---

<sup>27</sup> "For traveling by water there is nothing like a boat...this is because the boats move readily on water; but where you try to push it on land you would never succeed in making it go, but you will have great trouble and not result except a certain injury to yourself".

El *wu-wei* es un llamado al movimiento espontáneo producto de la mente en calma y en silencio del observador. Para el taoísmo, la vida debe ser un fluir sin esfuerzos. La lucha es un desperdicio de energía inútil ya que la gran meta de todo ser viviente es alcanzar la tranquilidad contemplativa para llegar al sentido de unidad fundamental que rige el universo. Como afirma Chuang Tzu: “En la tranquilidad e inmovilidad, en lo incondicionado, en la inacción, encontramos los niveles del universo, la pura constitución del Tao”<sup>28</sup> (xv).

La poesía de Ortiz es rica en expresiones de la ‘pasividad’ radical y el *wu-wei* taoísta es recurrente en sus poemas. Este es un fragmento de su poema-manifiesto, “Deja las letras”, en el que su postura frente a la pasividad y la belleza es innegable:

Y aquí, ay asimismo, lo que vinimos a buscar...  
Si el lirio da a los precipicios qué le vamos a hacer?  
 (“De las raíces y el cielo” 546)

El lirio, la flor exaltada por el modernismo latinoamericano como símbolo de la inviolada pureza y la castidad mística (Lidvak 141), en el poema de Ortiz cae del minarete de su pureza a las profundidades, a veces fangosas, de la vida. A diferencia de la poesía modernista, ni se exalta el lirio, ni se le rescata del devenir del movimiento natural de la caída. Lo que se viene a buscar es el presente, aun con los horrores, con los sufrimientos de la vida nombrados en versos anteriores de este poema. La belleza está en el presente y si el ideal fenece, no hay nada que hacer al respecto. Como dice el filósofo chino Fung-Yu-lan: “Un acto puro de aceptación vale

---

<sup>28</sup> “In tranquility and stillness, in the unconditioned, in inaction, we find the levels of the universe, the very constitution of Tao”.

más que cien mil ejercicios de voluntad propia”<sup>29</sup> (Cooper 53). Ortiz no ofrece resistencia a la caída. Sus versos hablan de la aceptación de lo doloroso u oscuro como fuerzas necesarias de la belleza natural:

Donde, entonces, aquí, nuestras debilidades hechas dioses?  
aquí lo que llamamos “horror”, o lo que llamamos “amenaza”,  
Sonriendo desde la semilla, se diría,  
o equilibrando a las mariposas, si quieres,  
con un frío que nos duele, es cierto, en lo uno de la sangre...  
pero aquí también enfrentando a lo innombrable,  
algo como los honores del Ángel.  
 (“De las raíces y el cielo” 546)

En el taoísmo, la vida está compuesta de fuerzas antagónicas (ying-yang / femenino-masculino / luz-oscuridad) necesarias para la vida. Negar una de estas fuerzas es ir contra del equilibrio del universo (53). La pasividad en este poema descansa en la habilidad de salirse del “uno” del poema (el yo) y aunque el “frío nos duele”, poder reconocer sin resistencia, que el “horror”, la amenaza” son fuerzas complementarias a la áspera alegría de vivir: ya sea en la semilla y en su pesadez dentro del corazón humano, “los horrores”, “la amenaza”, sirven para equilibrar el delicado y bello “vuelo de la mariposa”.

Ortiz, con su lenguaje liviano, transparente, escribe poemas que puedan flotar en la corriente de la existencia. La belleza en su poesía radica en la aceptación de la condición fugaz de lo bello. Sus poemas abrazan la inseguridad de lo imprevisto y se oponen a la pretensión de

---

<sup>29</sup> “One pure act of acceptance is worth more than hundred thousand exercises of one’s good will”.



hacer del lenguaje una técnica de posesión de lo efímero. Ortiz apunta a la belleza de lo pasajero.

Ejemplo de esto es “Fue en la lluvia de Husan”, de *El junco y la corriente*:

Se me perdió su sonrisa, ay, por el medio de la lluvia,  
Y por la rueda, luego,  
de la gentileza  
que daba por añadidura, a un celeste y azul, finamente agrisándose  
en un lago y en unas islas,  
y palideciendo, todavía en el mariposeo  
de unas memorias de linos.  
 (“El junco y la corriente” 573)

Aún la más bella sonrisa se puede perder en medio de la lluvia, en el devenir (“la rueda”). Puede agrisarse y fundirse con el paisaje (“en un lago y en unas islas”) y luego hacerse tenue (“palideciendo”) e intermitente como el movimiento de las mariposas en la memoria evanescente del autor (“de una memoria de linos”). En este poema, el propósito de la escritura jamás será poseer el momento de la sonrisa. El poema no actúa, no pretende cazar el instante y Ortiz en su empresa se hace amanuense de éste: como las hojas que se lleva la corriente, el poema fluye y el lenguaje no le hace reparos a la fugacidad de un instante de felicidad (la sonrisa) que señala esta primera estrofa del poema. En el taoísmo, la pasividad o *wu-wei* no es “el final de las acciones pero es el cese de la acciones motivadas”<sup>30</sup> (Cooper 53). Ortiz, por medio de su escritura transparente, liberada de la pesadez del yo, logra hacer de su poema un río. En éste, la vida, la belleza, el dolor y la caída se hacen presentes en su máxima desnudez posible. Sus palabras abren espacios silenciosos en los cuales el lector puede escuchar las voces del cosmos.

---

<sup>30</sup> “Wu-wai is not the end of all actions but the cessation of motivate action.”

A diferencia de la postura vanguardista del cambio impetuoso que el artista impone a la lectura de la realidad, Ortiz hace un alto en el camino y ofrece una alternativa contemplativa. Es cierto que como muchos de los escritores orientalistas latinoamericanos a lo largo del siglo XX, como José Juan Tablada, Severo Sarduy o los concretistas brasileiros, Ortiz apunta, como afirma Octavio Paz, “a la introducción de una crítica a la modernidad mediante la convergencia con principios y procedimientos de otras culturas” (Paz 135). Pero en este caso predomina particularmente la desobediencia al principio cinético del progreso, que parte de la voluntad del sujeto como centro de la experiencia estética.

Las vanguardias progresan al innovar, buscan ir a la cabeza de los otros. En cambio, Ortiz no innova con ese sentido de progresión en punta: más bien explora la novedad de detenerse a acompañar el fluir de los otros y es su pausa el gesto más políticamente cargado de su estética.

Las vanguardias desearon cambiar el mundo, ensalzar la gran habilidad del genio para resistir al capitalismo o a la inclemente producción en masa que amenazaba con eliminar el aura del arte. Sin embargo, moverse, resistir, demostrar los grandes logros del artista, no es el único acto alternativo posible. Perseguir el movimiento compulsivo de la modernidad y contribuir al fortalecimiento epistemológico de la máquina del progreso no es la única opción. En ese sentido, revolucionar tal vez no sea superar la euromodernidad, sino enriquecerla deteniéndose un poco y dejando que las cosas fluyan.

Al renunciar al cambio así entendido, Ortiz opta por una posición ontológica divergente: detenerse es encontrarse en la vida, fluir con ella. Ante los grandes retos que la modernidad ha puesto en la arena, se moviliza el miedo al pasado y el culto al presente con miras a alcanzar en la línea del tiempo el triunfo en el futuro. En consecuencia, el deber de todo sujeto moderno, a

partir de la ilustración, es eliminar por medio de la razón instrumental la incertidumbre del presente clausurando todo espacio que se preste a lo abierto.

En ese proceso, siguiendo a Ortiz, tales sujetos serían aquellos “que no oyen con los suyos a los recuerdos de las ramas / Ni lo que dice el viento” (“De las raíces y el cielo” 543). Su postura es anti-occidental, pero solo en la medida de oponerse a “la mente sin alma, eficiente como una calculadora, pero desesperanzada al hacer cosas que son humanamente importantes”<sup>31</sup> (Margalit y Buruma 74). En Ortiz, la pasividad desarticula esa racionalidad particular reclamada por Occidente como la única vía correcta. Cuando su poesía canta a la fugacidad y decide detenerse (un detenerse que es un fluir) en la estela de lo perecedero, se transforma en un gesto improductivo en los términos de eficiencia del capitalismo y la modernidad. Su lenguaje “transparente” no posee ni pretende cambiar el mundo: parece más bien insistir en la pequeñez del ser humano en medio de una experiencia más amplia, como la cósmica, que no puede ser aprisionada en términos de productividad y desarrollo material.

En ese sentido, el cuerpo de la poesía de Ortiz va en contra de la particular tradición racionalista que ha prevalecido en Occidente (pese a la resistencia de otras tradiciones también occidentales), la cual, como escriben Avishai Margalit e Ian Buruma, es “capaz de un gran éxito económico, para estar segura, y el desarrollo y promoción de avanzada tecnología, pero incapaz de abrazar los grandes asuntos vitales por su falta de espiritualidad y entendimiento del sufrimiento humano”<sup>32</sup> (75).

---

<sup>31</sup> “...a mind without a soul, efficient like a calculator, but hopeless at doing what its humanly important”.

<sup>32</sup> “The mind of the West is capable of great economic success, to be sure, in developing and promoting advance technology, but cannot grasp the higher things in life, for it lacks spirituality and understanding of human suffering”.

La pasividad y la compasión de la obra de Ortiz son alternativas conciliatorias con la experiencia vital en contraposición al desencanto de la vía racional e individualista de la modernidad: ¿qué más política puede ser una postura ética como la suya? La fuerza-débil de la pasividad orticiana es una acción política que aboga por el silencio en contraste al ruido de la exaltación del ego de la vida moderna.

### **2.3.6 Decir sin decir: lenguaje liminar de la poesía orticiana**

Una de las características más mencionadas por los estudiosos de la obra de Ortiz es la paradoja de un lenguaje que apunta casi al silencio: su manera de nombrar sin nombrar sensaciones o eventos en sus poemas. Para críticos como Martín Prieto, “la poesía orticiana se caracteriza por el barroquismo de su lenguaje, especialmente al final de su obra” (Helder *et al.* 10). De acuerdo a otros, como Veiravé, este tipo de retos se dan por la liberación del lenguaje de la figura del poeta, lo que lo hace más libre y, por lo tanto, más complejo a la hora de la lectura (185). Según la estudiosa Luisa Macho Vidal, la complejidad del lenguaje de Ortiz viene del contenido hermético y el carácter místico de su obra (34-35). En sus comentarios a la edición crítica de *El junco y la corriente* (2014), Bitar enumera los procedimientos que caracterizan ese decir sin decir de la poesía de Ortiz: 1) la elisión de lengua, 2) el fraseo largo e intrincado, 3) la puntuación: a) el uso del interrogante solo al cierre de las oraciones, b) “la coma como pliegue o doble coma que encierra modalización” (“Introducción” xxv) y c) la abundancia de puntos suspensivos: “tramos del poeta que remiten a otros sentidos” (xxv). A mi juicio, la “complejidad” y el “barroquismo” señalados por algunos críticos deben derivar en todo caso de percepciones relativas a las

expectativas convencionales, ante las cuales se aparecen como desafiantes las sutilezas de una sencillez magistral y profunda en sus silencios.

El decir sin decir de Ortiz, o la exposición al máximo de los límites del lenguaje entre silencio y habla, es una característica compartida con el taoísmo zhuangzi y el budismo chan. Como explica Youru Wang:

Hallamos que zhuangzi y chan alcanzan la des-absolutización de los límites del lenguaje con la completa penetración de la no dualidad entre palabra y silencio, habla y no habla [...] [al] percibir la conexión y transición entre los dos lados de los límites del lenguaje [...] <sup>33</sup>. (92)

En el caso de Ortiz, al disolver su voz poética en la escena, el resultado es una voz silente que señala el mundo, enfatizando la naturaleza paradójal de la poesía sensitiva a la que aspira. Como afirma Bitar, “la poesía de “Juanele” apunta a la desaparición y el vacío (xx viii), sustantivos estrechamente relacionados con el ideal estético budista y taoísta de la poesía clásica china. En el budismo y el taoísmo, el papel de la palabra es dual: por un lado tenemos el uno, la realidad última que no necesita palabras, pero por otro lado, el lenguaje invita a la dualidad y a la creación de juicios racionales; además, para transmitir esta experiencia o enseñar a vivirla, como en el caso del budismo, por medio del *dharma*, es necesario evocar y para ello se necesitan palabras. Por ello, el uso de la palabra, ya sea en *koanes*, historias o poemas de estas dos escuelas

---

<sup>33</sup> “(We find that the Zhuangzi and Chan reach the de-absolutization of the limit of language by a complete penetration into the non-duality between speech and silence, speaking and non-speaking [...] and in perceiving a dynamic connection and transition between the two sides of the boundary of the language [...]).”

de pensamiento, debe decir sin decir: ser habla y silencio a la vez<sup>34</sup>. El siguiente poema de Li-Po es un ejemplo de este procedimiento:

Me preguntas por qué me quedo en estas montañas azules  
Sonrío pero no contesto.  
Oh, ¡mi mente está en reposo!  
Los árboles de durazno en flor y los arroyos pasando sin dejar huella.  
¡qué diferente del mundo mundano!<sup>35</sup>  
(Cit. por Chung Yuang 173)

Hay una pregunta, pero no hay respuesta por parte del poeta (“sonrío pero no contesto”). Lo que nos muestra su poema son las señas de lo que le produce gozo (la mente en reposo, los árboles florecidos y los arroyos). El poema cierra con una oración de contraste sin una sentencia que una conceptualmente la imagen propuesta con la exclamación final, pero al hacer uso de la elisión del lenguaje lo que nos ofrece es un punto de comparación para admirar las señales propuestas en el verso anterior. No hay descripciones conceptuales del mundo mundano o lo que hace racionalmente a los durazneros y al arroyo fuentes de alegría. Está en el lector descifrar la causa de la calma del poeta y lo que ocasiona que este último prefiera el encuentro elusivo con lo natural en contraposición con la cotidianidad mundana. Li-Po no explica, señala la fuente de su gozo como signo de la conexión taoísta del hombre con el uno de la escena natural y su regocijo al ser parte del momento que pasa.

---

<sup>34</sup> Respecto al Tao, el filósofo Zhuangzi (370-287 a. C.) dice: “En el Tao, la delimitación de las cosas, ni el habla como el silencio son suficientes para converger en él. Tanto el habla como el silencio, son por lo tanto necesarios para éste. Es así que se llega a las altas formas de discurso”. (Dao, the delimitation of things – neither speech nor silence is sufficient to convey it. Neither speech nor silence – herein is [to be found] the highest form of discourse). (Chapter 25, Zhuangzi, cit. por Wang 103).

<sup>35</sup> Las siguientes traducciones de los poemas chinos en inglés al español son mías..

En Ortiz, la estrategia de decir sin decir, la exploración de los límites del lenguaje, es guiada por la disolución del sujeto y la exaltación de los objetos y entidades de los que escribe para responder a un interrogante vital o trascendental. El silencio o la ligereza de su lenguaje se da con la eliminación del sujeto como el centro de valor de la experiencia del mundo para dar prioridad al objeto o elemento natural elegido. “¿Cómo mirarán las nubes...?”, en *De las raíces y el cielo* es un excelente ejemplo de este procedimiento:

Como mirarán esas almas a esas nubes?  
Se harán ellas mismas nubes niñas  
Para entrar, de verdad, recién, en el “Reino de los Cielos”,  
Devenidas enteramente  
Las gasas altas del momento que pasa  
Como ningún otro ha pasado jamás,  
Y a la par las cintas pálidas de Mayo,  
Idénticas  
Y siempre diferente a la vez?  
 (“De las raíces y el cielo” 530)

La primera característica del procedimiento es delegar por medio del verbo (mirarán) el papel activo a los objetos (almas-nubes). Al hacerlo, el sujeto se desvanece y deja como única marca del decir la pregunta como forma de acceder al suceso (“Cómo mirarán esas almas a esas nubes?”). Luego, está la respuesta del poeta y es la transformación de las almas en materia (Se harán ellas mismas nubes niñas / Para entrar, de verdad, recién, en el “Reino de los Cielos”). El juego que ofrece es presentar la reflexión trascendental sobre las almas en el terreno de lo material usando una frase, que, desde la tradición cristiana, habla de lo inmaterial. Ortiz ilustra la resolución de la pregunta con la paradoja trascendental de lo *impermanente* y lo cíclico recreada por la descripción de las nubes pasajeras y la alusión a los meses y las estaciones (“las gasas altas

del momento que pasa como ningún otro ha pasado jamás, / y a la par las cintas pálidas de Mayo, / idénticas/”). Sin embargo, si hay alguna sospecha de un juicio subjetivo, la voz poética la deshace de nuevo al cerrar el comentario final con un interrogante (“Y siempre diferente a la vez?”).

En el budismo y el taoísmo, en la medida en que acaso provenga del yo, el enunciado debe, si quiere llegar al uno o a la realidad última, despegarse del juicio de la primera persona y señalar hacia la inconmensurabilidad de la escena donde se halla el Tao y la tierra pura de Buda (o realidad última) (Sun 108). En el caso de la discursiva taoísta y budista chan, una de las formas es el habla indirecta (106), en la cual el lenguaje sugiere pero jamás dictamina: dice al señalar el mundo natural pero no *dice* al deshacer el juicio del poeta o maestro. El lenguaje, usando el modelo crítico T’ang, arroja al lector a lo abierto de la nada taoísta (*wu*) y al vacío budista (*k’ung*) (108) para que la mente en la corriente de lo esquivo pueda hallar la realidad última o el Tao. El poema de Ortiz es una puerta al espacio abierto de la vida material, “¿Cómo mirarán las nubes...” parece querernos sacar de la comodidad racional de la convención, por ello es silente; como la poesía china clásica, el poema pide el seguimiento atento a la escena por parte del lector haciendo uso de su capacidad sensitiva y creativa para leer las señales sugeridas por el texto.

En estas obras de Ortiz sucede algo muy similar a las paradojas del lenguaje del budismo y el taoísmo: sus palabras no son punto de llegada, sino una invitación a la partida para dejar atrás la comodidad de lo racional y abrazar la intemperie contemplativa. Como lo explica Sun: “de la misma manera que en el taoísmo y el budismo la paradoja infinita radica en la nada



(*k'ung*), en poesía, el significado más rico subyace más allá del texto donde nada es dicho”<sup>36</sup> (108).

Otro ejemplo de la exploración de la capacidad liminar del lenguaje por parte de Ortiz son los poemas de *El junco y la corriente*. Como advierte Helder, “cuando vuelve de ese viaje a China, el primer coletazo que se advierte es una serie de poemas de temática china. Acá otra vez lo temático y lo formal se superponen y hay es un ensayo de especialización” (11). Ese ensayo de especialización es la exploración más detallada a lo largo de toda su obra de los procedimientos liminares (el decir sin decir) de la poesía china clásica. Para Cecile Chu-Chin Sun en la poesía china clásica:

el efecto es con frecuencia reconocer que la situación descrita en el poema es muy compleja para las palabras. El silencio de la escena es particularmente evocativo, retando al lector a imaginar las implicaciones de lo que es solamente sugerido<sup>37</sup>. (Sun 100)

En *El junco y la corriente*, la gran tendencia será buscar la máxima liviandad y mínima densidad de la voz poética para transferir toda la agencia a la escena. Las emociones se enuncian pero la descripción es cedida a la imagen silenciosa. Ejemplo de ello es este fragmento de “Toda la dulzura del mundo”:

Toda la dulzura del mundo...  
Por qué esa melodía acariciando así las brumas  
que oscurece, ya el frío?

---

<sup>36</sup> “Just as in Taoism and Buddhism, where infinity paradoxically resides in nothingness (*K'ung*), in poetry the richest meaning lies beyond the text where nothing is said”.

<sup>37</sup> “The effect is often that of an admission that the situation described in the poem is too complex for words. The silence of the scene is particularly evocative, challenging the reader to imagine the implications of what is only suggested”.

Toda la dulzura del mundo...  
La voz, entonces, un junco, bajo el viento sin nadie...  
y ama a la sombra aún?  
("El junco y la corriente" 35)

En la poesía china clásica, el cierre con escenas es común. Equivale a expresar la imposibilidad de la palabra para explicar la amplitud de la emoción. El poema arriba citado enfatizará a lo largo de sus treinta estrofas el contraste de lo bello y ligero con el duelo y la pérdida, inspirado por lo que parece explicar Ortiz en el epígrafe de este poema: "Oyendo una canción pastoral, así titulada, sin autor y sin fecha precisa, compuesta, según se dice, en el valle del río Amarillo, casi en seguida de una gran inundación y frente ya, a los carros de la guerra" ("El junco y la corriente" 35).

Siguiendo las premisas taoístas de que las cosas no se explican sino que se hacen y que la acción muestra en silencio el significado, el poema señala la acción paliativa de la melodía al suavizar lo duro del ambiente invadido por la cercanía de la muerte ("Que, oscurece, ya, el frío?"). Luego, se señala quién canta la canción: es el junco con su sonido al ser mecido por el viento anónimo. Al final del verso se indica que ese junco, aunque aligere la carga con su sonido para aquellos que los escuchan en la mitad de los territorios de la muerte, no juzga, no toma partido y aun dando esperanza no rechaza a lo oscuro, a la sombra ("y ama a la sombra, aún?"). En el taoísmo, especialmente, no hay bueno o malo en sí: para existir, el universo necesita de las fuerzas antagónicas y para cualquier ser que hace parte de este, el reconocimiento y la interacción con tales fuerzas son indispensables para garantizar el equilibrio y la vida.

El poema de Ortiz, que emplea el recurso chino de la escena, nos presenta imágenes que nos llevan a meditar sobre la presencia ubicua de la vida-muerte en la existencia. No hay un juicio directo pero sus imágenes, coincidiendo con el criterio de los críticos T'ang, nos sugieren el significado del momento poético señalado. Por medio de la descripción de las acciones en el paisaje, su lenguaje señala el estado o emoción del poema. Los versos apenas muestran y no afirman. Como lo anhelaban los críticos T'ang, el decir de Ortiz se empequeñece para dar voz a los demás elementos de la escena por medio de la capacidad evocativa del texto.

### **2.3.7 La forma como manera de conocimiento: El junco y la corriente y los recursos formales de la poesía T'ang**

Si bien es cierto que Ortiz estuvo interesado a lo largo de toda su vida en la poesía y la cultura china, es en *El junco y la corriente* donde los recursos formales de la tradición poética clásica china se manejan con asiduidad. Además de la fascinación por el componente ideológico, como lo señala Wernicke, o con el ideograma mencionado por de Campos y D. G. Helder, la exploración del componente formal de la poesía clásica china conlleva el aproximarse a una visión filosófica y estética particular.

En “Juan L Ortiz”, Guadalupe Wernicke explica cómo en este poeta y sus traducciones de poemas chinos en la década del cincuenta y sesenta se pueden ver un cuerpo y una textura similar en el mundo simbólico que comparten los poemas chinos y los escritos por Ortiz, en especial, en *El junco y la corriente*: más allá de las homologías formales y de tono que podemos hallar entre

la producción propia de Ortiz y las traducciones de los poemas chinos, todo un universo simbólico compartido se desarrolla también en ambas textualidades.

La constante referencia a los meses del año y a las estaciones como símbolos del carácter cíclico del tiempo; la idea de la *impermanencia* de las cosas que nos rodean, figurada en el río, las plantas, las flores; la capacidad del hombre de unirse con aquello que ve, de trascender la escisión sujeto-objeto y “retornar” a la unidad (al camino, al Tao); todas estas “obsesiones” o tópicos se pueden encontrar como ejes, tanto en este breve ciclo de poemas traducidos como en la obra de Ortiz, lo cual —sumado a las similitudes de tono y forma anteriormente señaladas— refuerza la impresión de una monotonía textual compartida por ambos cuerpos de escritura (“La traducción” 2-3). Todo ello redundando en una visión estético-filosófica.

Para el budismo chan y el taoísmo, en especial para el primero, la contemplación de la forma es la manera de acceder a la realidad última, al reino de Buda o al uno del Tao. Las cosas, al carecer de esencia y ser vacías, son forma. Es la forma la que singulariza una cosa del resto del mundo y la que a su vez dibuja la frontera que la hace inseparable, en su singularidad, de ese mundo sobre el cual se recorta para existir. Por lo tanto, la forma, al ser el camino al reconocimiento de la naturaleza, es un camino al conocimiento.

En el caso de la poesía T’ang, la forma es una manera de invitar a la mente a intuir las señas de lo *sin-palabras* para llegar a la sabiduría que contiene todo buen poema. La forma en la poesía china es una expresión y el camino al reconocimiento de la realidad última. Por ello, como advierte Sun, el logro de la poesía T’ang fue estimular a los lectores a ahondar en el potencial oculto de la fusión escena-sentimiento en su imaginación (96).

Entre las características formales de la poesía T’ang se hallan: la presencia de elementos naturales (astros, agua, viento, tierra, plantas) como símbolos de conceptos o eventos específicos

del ciclo vital, 2) los meses o las estaciones como representaciones del tiempo cíclico en contraste con el tiempo efímero de la escena contemplada y 3) la yuxtaposición de la emoción del poema con la escena. A nivel técnico, ya sea con el uso de la cuarteta regulada o duplas de versos (101), la poesía de este periodo usa el contraste entre imágenes y conceptos de la escena-sentimiento, lo plural/singular, general/particular, personal/universal como una manera de estimular la intuición del lector para alcanzar la emoción o la idea del poema (107).

Ya sea por el uso de la escena natural como narradora de las emociones, como es el caso de Wang Wei (104), la sensibilización de la escena a partir de las emociones como Li-Po o la maestría técnica de la yuxtaposición de momentos naturales con las emociones del que canta, que es el caso de Du-Fu, Ortiz explora al máximo los modelos formales de los poetas ampliamente mencionados en lo que Helder denomina “el libro de experimentación” (11). Aunque la voz personal, el ego, no se extingue totalmente en su escritura tal como es el anhelo de poetas como Wang Wei, denominado el Buda Poeta, Ortiz le apostará a formas holísticas, indeterminadas entre lo personal y lo cósmico, lo singular o plural respecto a la escritura de la experiencia. Ejemplo del uso de estos recursos formales es “Luna de Pekín”, poema que abre el libro:

Sube la luna,  
sube  
en el filo del silencio...  
Loto del silencio  
de octubre?  
Y algunas espumas de los siglos, lejos,  
Nievan unas orillas  
que ahondan más y más, en una suerte de ceniza,  
unos pliegues  
de follajes...

Sube la luna,  
Sube  
Con toda la palidez de octubre, sobre el sueño  
Y frente a las montañas del oeste  
(“El junco y la corriente” 554)

Los primeros diez versos hacen uso de la simbología clásica china y de los recursos técnicos de Li-Po<sup>38</sup> y Du-Fu<sup>39</sup>. El poema abre con referencias simbólicas de la estética tradicional alusivas a la permanencia y el carácter altamente emocional y espiritual de esta civilización. La luna y el loto, los dos grandes signos de la emoción y la espiritualidad chinas, son los dos grandes referentes de la escena propuesta como eje del poema. La luna, símbolo de la presencia constante de las emociones humanas y la delicada inmortalidad del espíritu de la vida (Cultural China 1), se yergue sobre la ciudad que alberga la grandeza de los emperadores y la cabeza de la

---

<sup>38</sup> Para Sun, las escenas de Li-Po están mucho más relacionadas con el tenor del poema, el tono (100). Li-Po nos entrega geografías emocionales en su poemas, ejemplo de ello es el poema “Cruzando las montañas Ching-men para decirme adiós” (Crossing the Ching-men Mountains to Bid a Farewell): “Desde lo lejos de las montañas Ching-men,/ vengo aquí a la tierra de Ch’u./ Las montañas zigzaguean donde la llanura empieza/ los ríos se enroscan en innumerables rápidos y corrientes/ la luna descende, celeste espejo flotante,/ las nubes se levantan, formando torres ilusorias./Pero odavía amo las aguas de los ríos de mi tierra/ que siguen mi balsa por diez mil millas para decirme adiós”. (From far beyond the Ching-men mountains,/I come here to the land of Ch’u/ Mountains meander to where the plains begin;/The river rolls into boundless wilds and flows on./The moon descends, celestial mirror a-flying;/The clouds rise, miraged towers a-forming./But still I love the river waters from my homeland./Following my skiff for ten thousand miles to bid me farewell). (Cit. por Sun 100).

<sup>39</sup> A diferencia de los poemas de Li-Po, la poesía de Tu-Fu enfatiza en la sensación humana sobre lo natural. El paisaje es un lienzo en el que se representa el dolor humano y los sucesos sociales (Sun 104), (Yang 328). Ejemplo de esto es el poema “Durante la rebelión” (“During the Rebellion”): “El estado cayó, colinas y arroyos permanecen/ la ciudad en primavera está cubierta de maleza y árboles;/ lamentándome por los tiempos/ sollozó al indicio de las flores;/ odio la separación, encuentro el sonido de los pájaros sorprendente. /El fuego de la baliza estuvo prendido por tres meses./ Una carta de casa vale diez mil en oro/ mi blanco cabello se ha adelgazado de rascarme la cabeza/ la pinza escasamente puede asirse a mi cabello para sostenerse en mi cabeza”. (The state shattered, hills and streams remains;/The city spring is mantled with weeds and trees/Mourning the times/ I weep at the sign of flowers;/Hating separation, I find the sound of birds startling./Beacon fires went on for three months;/ A letter from home is worth ten thousand in gold;/My white hair gets thinner from scratching;/ the hair pin can hardly find enough hair to ledge itself) (Cit. por Yang 328).

revolución socialista. En el cuarto verso, la luna se equipara con otro de los grandes símbolos del budismo y el taoísmo chinos: el loto, que representa la iluminación y el balance. Al nacer en el fango y abrirse en su pálido esplendor a la luz del sol, el loto habla de la belleza de aquello que puede flotar sobre el flujo vital y a su vez tiene raíces profundas (Cooper 102). Para culminar con la escena, Ortiz incluye el mes (octubre) que en la poesía clásica es uno de los símbolos de la naturaleza cíclica del tiempo representada bajo los signos de las estaciones. El cierre con el signo de interrogación, (Wernicke 2 y Veiravé 186), suaviza el tono del verso y lo “feminiza”, al hacerlo más tenue y acercarlo sonoramente a la musicalidad poética china.

En el segundo grupo de versos, el poema hace énfasis en la antigüedad, y como los siglos, la escena entera se separa (“espumas de los siglos, lejos”) de la ciudad imperial, con otra de las alusiones a la vejez y la muerte encarnada en el invierno y la nieve. Sin embargo, estas orillas, puntos de encuentro, mutan en otro de los símbolos de la *impermanencia*: las cenizas, hasta convertirse en parte del paisaje (pliegues, follaje). Como lo dice Sun:

La presencia ubicua de la naturaleza o la realidad exterior en general, no significa que la mayoría de los poemas chinos son poemas de la naturaleza, como han sido entendidos por la tradición occidental. Por el contrario, significa que la descripción del mundo natural es un modo habitual de expresar las emociones humanas en la poesía china<sup>40</sup>. (2)

Siguiendo la definición crítica de Sun sobre los cánones estéticos de la poesía china clásica, la descripción del paisaje natural en las tres primeras estrofas no inscribirían el poema

---

<sup>40</sup> “The pervasive presence of nature or of external reality in general does not mean that the majority of Chinese poems are nature poems as understood in the Western tradition. It means, rather, that description of the natural world is a habitual mode of expressing human feeling in Chinese poetry”.

que acabamos de ver como un “poema de la naturaleza” o un texto dedicado exclusivamente al paisaje. Más bien obedecería a la delicada y melancólica perplejidad que siente Ortiz al observar la luna sobre la antigua ciudad imperial. Aquí la expresión de las emociones del poeta estaría en el adjetivo “pálida” y el verbo “nievan” con el sustantivo “orillas” para enfatizar el efecto evanescente de la escena descrita. La geografía poetizada por Ortiz está representada desde las emociones del poeta, como en la poesía de Li-Po y un paisaje de las sensaciones humanas, a nivel de lo colectivo y el drama social, como en el caso Du-Fu.

Después de abrir con la descripción del paisaje en la cuarta estrofa, el poema que comentamos (“Luna de Pekín”) se fusiona con lo observado, en este caso, con la observación del cielo y el mediodía:

Y yo también sobre la ciudad, pero flotando  
hacia un mediodía que fue  
de pétalos de cielo, ya, para el regreso de ellos...  
.....para las miradas de ellos...  
 (“El junco y la corriente” 553)

El yo de Ortiz sobre la ciudad, ese yo evanescente que se funde con el paisaje en esta estrofa del poema, salta de la relación con la escena a la relación con lo personal, lo social, representado en el “ellos” de la orilla del Gualeguay en su nativa Argentina. Ese “ellos” hace la conexión en el poema entre el paradigma chino como modelo social y estético, representado en la descripción de Pekín, y la realidad social de la provincia argentina, representada en los amigos; causa por la que advocaría Ortiz en muchas de sus entrevistas después del sesenta. El “ellos” representaría esa comunidad a la que se adscribe Ortiz. Por un lado está ese “ellos” que regresa al lugar idealizado de la enunciación “el regreso de ellos”, y por el otro, la promesa llevada a la



colectividad expectante dejada en la Argentina, “la mirada de ellos”. Los lazos de unión entre estos dos mundos se hace más evidente en los siguientes versos en los cuales se sugiere la conexión entre las dos orillas:

Verdad  
que hasta pisásteis, distraídamente,  
un mediodía  
de jacarandaes?

Y para los amigos que miraron, tal vez desde las dos orillas  
de la brisa  
que flores del cenit?  
 (“El junco y la corriente” 554)

Siguiendo el modelo de Du-Fu en poesía, al hacer parte indisociable del cosmos, la comunidad humana se inscribe en el paisaje y los fenómenos naturales (Yang 320); por lo tanto, los afectos y los actos sobre los elementos naturales, al presentarse como expresiones de relación entre entidades del cosmos, se hacen gestos equivalentes en el poema de Ortiz. Pisar las flores de jacarandaes en la otra orilla del Paraná es un acto de unión entre la realidad vista en China y los amigos dejados en la otra orilla. Sin embargo, aun con amigos en las dos orillas, el poeta, aun con todo el arrobó de su contemplación del paisaje de Pekín, no deja de sentir que la voz de su corazón (los latidos) está al otro lado del mundo, en las corrientes del Paraná. La descripción de los dos paisajes antípodas es el vehículo de expresión de la escisión en Ortiz, entre su fascinación por Oriente y su deriva personal más próxima, en el interior argentino. Sin embargo, como lo advierte el siguiente fragmento, esta escisión es relativa: la luna contemplada ya sea desde Pekín o el Paraná es la testigo, no importa donde se esté, del pasar y el movimiento de los hombres. “Esta luna acaso?.../esta hostia de edades/con la harina de Li-Tai-Pé/ tal como su doble/ en lo

hondo,/ dicen,/ la eternidad lo igualará”? (“El junco y la corriente” 554) Para Ortiz la luna es, aún después de la muerte, no importa en donde se esté o en qué condiciones, la testigo pertinaz de la fugacidad de la vida humana. Como en la leyenda de la muerte de Li-Tai-Pé (Li-Po), quien murió borracho intentando atraparla en el río, en su infalible eternidad ésta sigue vigilando al hombre, ya sea desde lo alto del cielo o en el reflejo del agua.

Mediante el uso del recurso del tiempo cíclico de la poesía clásica china, que representa la luna como figura fundamental de su poema, Ortiz trae a colación una de las certezas más tranquilizantes de ese tiempo aromático, que se desvanece y a su vez deja el rastro de lo permanente tal como se refiere Byung Chul Han. En contraposición a la ansiedad del tiempo de la historia, propio de la euromodernidad, el “tiempo con aroma”, del reloj chino clásico de incienso, es un tiempo sin deseo, sin profundidad (90), en el que al renunciar a la urgencia de futuro, la vida posee una red de eventos inexorables que la sostienen, tales como nacer, morir y sufrir, que se contemplan desde la tranquilidad del reposo. Aunque la vida fluya como el río, la inexorabilidad de estos eventos, su retorno cíclico y siempre nuevo, como el de los astros, nos absuelve de la ansiedad de correr hacia el futuro y cambiar los órdenes cual predica el tiempo de la vanguardia de la historia moderna.

Como la revolución astronómica de las estrellas, Ortiz nos recuerda que sin importar la geografía o las distancias culturales o simbólicas, al reconocernos como entidades en constante relación igualitaria con otras dentro del cosmos, o mejor, al renunciar al deseo por producir el mundo o crearlo, la existencia deja de ser amenazante y se vuelve así una vasta red que nos sostiene, sin importar qué hagamos o dónde o cómo estemos. En este caso, contradiciendo el compulsivo tiempo lineal de la historia, del positivismo, la contemplación de la condición simétrica del hombre con los demás seres sintientes disminuye nuestra angustia de existir.

Haciendo gala del modelo formal de las cuartetos de Du-Fu (Sun 110), la distribución temática del poema representa una visión filosófica del mundo. La naturaleza, el yo, la comunidad y, en la posición específica del Ortiz, la escisión entre China y Argentina, el mundo del sueño chino y el mundo de los afectos vitales en su provincia, para llegar finalmente a la síntesis de la luna alta sobre Pekín, son todos elementos de una visión cosmocéntrica del mundo en la cual el individuo y la comunidad son partes del todo, sin dar pie a jerarquías absolutas entre lo propio y lo ajeno.

Como explicaba al principio de este apartado, para la crítica T'ang, la forma en poesía es expresión de una visión del mundo. El universo poético de Ortiz es el de alguien que ha hecho de su poesía un evento de convergencia, en el cual —trascendiendo las diferencias culturales, geográficas u ontológicas— los distintos elementos del cosmos se dan cita para celebrar el carácter igualitario de éste como comunidad política. En ese mundo que plantea Ortiz, el poeta es un catalizador, un agente dentro del cosmos cuya tarea es cohesionar y recordar lo ilusorio de las diferencias. El ideal de Ortiz es el de un igualitarismo en el que la ‘pasividad’ radical es una opción crítica dentro del mundo social y natural al que alude su poesía. En ese ideario, China es el modelo de una sociedad bucólica en la cual el socialismo al que él parece aspirar es posible. Sin embargo, ¿se registra alguna señal que problematice la compatibilidad de esta idea de China con el agresivo proceso de industrialización y modernización occidentalista de dicho país, una vez este se despliega claramente, incluso relativamente temprano, durante la presidencia de Mao Zedong?

## **2.4 PASIVIDAD Y MODERNIDAD CHINA: TENSIONES ENTRE EL IDEARIO PACIFISTA DE ORTIZ Y EL “MODELO CHINO”. CONCLUSIONES**

En su entrevista con Juana Bignozzi en 1969, Ortiz hablaba de cómo la sociedad china estuvo desde siempre más preparada que nadie para el modelo socialista (“La poesía que circula” 2: 33), de cómo la prelación que se le daba la poesía mostraba a un pueblo listo para luchar por el modelo socialista. En sus palabras:

Es un pueblo privilegiado. Mao viene hablando desde el principio de las contradicciones que en una situación en transición al socialismo se a iban a producir a pesar de toda vigilancia. Desde el principio de la revolución se puso el acento sobre la formación del hombre socialista. Pero se le dio la misma importancia al desarrollo de la producción económica y a la educación. (2: 32)

Ese “desarrollo de la producción económica” al que se refiere Ortiz consistió realmente en un proceso de modernización que ya se había desplegado en vida del gran líder, quien muere en 1976, dos años antes que el poeta.

Mientras se consolidaba la nefasta purga de todo vestigio de cultura “burguesa o elitista” (incluyendo el legado clásico chino al ser considerado un vestigio de las épocas feudales), durante la Revolución Cultural iniciada por Mao (1966-1976), y en el periodo de Deng Xiaoping (1904-1997), el país entraba a todo vapor en una ofensiva industrializadora-modernizadora de corte occidentalista que, como afirma el ex-dirigente del Movimiento Comunista español Eugenio del Río, fue “socialmente injusta, apoyada por una expansión internacional discreta pero muy dura, todo ello bajo el régimen dictatorial” (2).

En la década de los noventa, China se integró al escenario económico global como uno de los principales actores del sistema capitalista, fue uno de los grandes prodigios del “milagro asiático”; y para el segundo milenio, como afirma Giovanni Arrighi, se podía hablar de la “consolidación y mayor expansión de la pujanza económica y política de China en la región de Asia oriental y más allá de ella” (262), pues competía por el dominio del Pacífico con Estados Unidos. Al tenor de este proceso de creación de industria y mercados bajo la mano firme de un comunismo dictatorial en lo político, que en lo económico funciona como capitalismo de Estado, tal como la describe Dirlik Arif, China es uno de los grandes desastres ambientales y un gran violador de derechos humanos; extinguió, tal como afirma el sinólogo, cualquier anhelo de “emular el ‘modelo Chino’” (“Asia is Rising” 33).

Al repasar este escenario desolador, muy lejano de la ramita que atraviesa “olivamente, el aire, en la punta de un vuelo de nieve” (Ortiz, “El junco y la corriente” 557), del poema “Cuando digo China”, ¿se puede decir que Ortiz como intelectual latinoamericano ignoró las señas del fin de sueño igualitario y pacifista? ¿O simplemente, bajo el palio del idealismo orientalista y la reticencia ideológica, el poeta ignoró las marcas evidentes en la propia ortodoxia marxista de la revolución, de por sí moderna, con su principio compulsivo de cambio y progreso material? Juan L., como muchos de los intelectuales de su época, concurrió en la idealización de la experiencia revolucionaria china por la ansiedad de encontrar un paradigma alternativo a la modernidad capitalista. Este caso no sólo se dio en América Latina, sino también en Europa y Asia. Movidos por la sed desesperada de alternativas críticas a la modernidad, los movimientos todavía hoy conocidos como “maoístas” o “prochinos” obviaron el carácter moderno-capitalista del proceso chino del siglo XX, es decir, la manera como este asumió, por la vía del colectivismo de Estado,

los mismos principios de la acumulación infinita y del régimen de valor del capital a los que ellos pretendían oponerse (Arif, “Guoxue” 1).

Ejemplo de lo anterior es la siguiente apreciación de Ortiz respecto a la naturaleza del movimiento revolucionario chino a lo largo del siglo XX: “[en China] se han producido movimientos y además cada cincuenta años había revoluciones campesinas, más aún que en la India. En realidad el Oriente estaba más preparado para pasar al socialismo” (“La poesía que circula” 2: 29-30).

Esta visión de la importancia de la revolución del campesinado en la implementación del socialismo por parte intelectuales como Ortiz contradice casi por completo las directrices del PCC y su visión actual sobre el proceso revolucionario. En su proceso constante por la búsqueda de la identidad china el PCC desde finales del siglo XX, según Wegner Meissner, ha pasado por distintas fases de interpretación y apropiación de la historia revolucionaria (6). Uno de ellos ha sido el de la reescritura de la historia revolucionaria china de 1980 a 1989, bajo el resurgimiento del neoconfucionismo. Para el movimiento neoconfusionista:

Los movimientos campesinos ya no son considerados fuerzas progresivas, y el periodo desde 1911 es considerado una aberración de la historia real china. La identidad cultural significa regresar a las raíces de la cultura china y hacer caso omiso a Occidente y a los levantamientos sociales. La propia imagen del Partido Comunista Chino está aquí en juego<sup>41</sup>. (Meissner 47)

---

<sup>41</sup> “Peasants movements are not regarded as progressive forces anymore, and the period since 1911 is seen as an aberration of China’s real history. Cultural identity means turning to the roots of China’s culture, and dismissing the West and social uprising. The self-Image of the Chinese Communist party is here at stake”.

Más que desvirtuar el idealismo de intelectuales como Ortiz, este tipo de lecturas nos muestra cómo el punto de vista occidental de los levantamientos, tiende a mostrar más sus anhelos, correspondientes a la imagen maquillada difundida por los poderosos organismos de propaganda de PCC, que al proceso contradictorio de modernización chino que atravesó todo el siglo XX.

Como afirma Sloterdijk: “Mientras el oriente se entrega a la movilización industrial, científica, política y militar, dejando atrás sus antiguas maneras de pensar y de ser, occidente experimenta una asiaticización cultural sin parangón histórico”(55). Es decir, en su sed por recordar algo de las tradiciones que han sido borradas en el afán compulsivo de una modernidad que siempre ha mirado hacia adelante, Occidente trata de recuperar la quietud de su ser en su espejismo del extremo Oriente. El único problema es que esta mirada, más que estar ajustada a los eventos cotidianos e históricos, en su melancolía se ciega tercamente a la posibilidad de pensar otras modernidades que no sean las proyectadas por la imaginación euromoderna, y niega el carácter flexible y cambiante del mundo del extremo Oriente.

El campesinado revolucionario de Ortiz, en la lectura de finales del siglo XX, parece ser más el ideal de un crítico de la modernidad europea que una aproximación a lo que venía pasando dentro de China desde 1918. Sin embargo, la China pacifista, bucólica que les fue vendida a ávidos consumidores, a miles de estudiantes, intelectuales y militantes latinoamericanos y europeos del siglo XX, como el propio Ortiz, fue la imagen que el partido único de la República Popular China fabricó consciente de la sed occidental por alternativas frente al desencanto positivista. China, en este sentido más occidentalizada que Occidente, vendió la imagen utópica proyectada por Occidente mismo. Dada esa dinámica y pensando en la relación Latinoamérica-China, ¿hasta qué punto se puede hablar de un diálogo horizontal? ¿No

estamos más bien ante la relación espectral latinoamericana con un anhelado par utópico al otro lado del Pacífico?

En su libro *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*, Aracelli Tinajero hablaba de cómo el orientalismo del modernismo latinoamericano intentó abrir un diálogo con Oriente visto como un otro periférico de la modernidad del primer mundo (34). Sin embargo, ese diálogo, al carecer de una imagen real, carecía también de profundidad y no permitía el encuentro efectivo con el Oriente (Ceide 20).

En el caso de Ortiz, que es hijo del modernismo literario en sus albores como escritor, vale preguntarse si esa aura del Asia utópica que alimentaba fervientemente en su discurso le permitió de todos modos enfrascarse en un diálogo real con China, que a lo largo del siglo XX fue marcado por la búsqueda de la fusión entre lo ancestral y lo moderno. Es cierto que vale preguntarse dónde, en el afán por la intemperie y en su idealización de China como el espacio de la utopía igualitaria, pondría Juan L. “la revolución de detenerse” que señalaba en su entrevista con Zito Lema y Boido, pues no parece que pudiera ubicarse en el gran marco expansionista y sobreindustrializado del proceso chino de finales del siglo XX y principios del segundo milenio. No obstante, tomando en cuenta las ideas de Sloterdijk, como hemos visto aquí, la pasividad de Ortiz se podría examinar, desde a la orientalización de Occidente, como un acto de crítica a la modernidad europea reproducida en América Latina bajo el tenor del positivismo impuesto como única alternativa de mejoría de la vida social; crítica que plantea la necesidad de buscar modos de sensibilidad y pensamiento alternativos, capaces de gestar otras sensibilidades menos desencantadas y más abiertas al carácter comunitario e igualitario del cosmos; dentro de una conciencia más bien cosmocéntrica frente al antropocentrismo moderno-industrial tan lejano a la



dicha, a la posibilidad de poder estar y relacionarse con el mundo sin la obligación de cambiarlo o subyugarlo.

En ese sentido, la pasividad de Ortiz, su pasión por la poesía china clásica con sus elementos taoístas y budistas, sigue siendo una apuesta política, no porque se inspire tan marcadamente en lo que la República Popular China fue para los utopistas del siglo XX, sino por el valor intrínseco de su llamado a la impugnación del individuo como el centro del universo, a su profunda contemplación de la comunidad cósmica como gran evento abierto a la intemperie o simplemente a la vida como experiencia desnuda, en la que la razón instrumental y su miedo innato no impidan el goce profundo y extático del presente.

### **3.0 CAPÍTULO DOS: LA OPULENCIA DEL INSTANTE: BUDISMO ZEN Y EPISTEMOLOGÍA FOTOGRÁFICA EN LA POESÍA DE HUGO PADELETTI**

La forma es vacío. El vacío es forma. El vacío no es otra cosa que la forma y la  
forma no es más que el vacío.

*El sutra del corazón*

#### **3.1 INTRODUCCIÓN**

A finales de la década del cincuenta, después del culminar sus estudios en filosofía en la Universidad Nacional de Córdoba, en Argentina, Hugo Padeletti (Alcorta, Argentina, 1928- ) perdió el interés por el pensamiento conceptual. Como él mismo recuerda:

Después de leer [...] Suzane Langer por un lado y Heidegger por el otro, se produjo en mí un profundo cansancio, que ya nunca me abandonó, del pensamiento conceptual. Preferí seguir escribiendo poemas, pintando, practicando *zazen* y otras formas de contemplación. (*La atención* I: 149)

La inquietud conceptual causada por su estudio de la estética de Heidegger (*La atención* III: 261) dejó la senda abierta para que su interés por las experiencias ontológicas se fusionara

con otras filosofías, como el budismo y su práctica a lo largo de su vida. Como él afirma: “el descubrimiento del budismo (y anteriormente del vedanta) fue un hecho capital en mi vida. Transformó para siempre mi concepción del mundo” (III: 259).

Aunque el autor no considera su trabajo una “programática budista” (Milone 220), la relación entre su proyecto estético y su búsqueda vital y filosófica es evidente, en especial en lo que concierne a la atención, concepto crucial en su producción. Su poesía y arte plástico son descritos por él como el resultado de “experiencias típicas de la atención concentrada en grado extremo” (III: 263) que buscan alcanzar la experiencia inmediata de los sagrado y la realización de “la naturaleza ilusoria de las apariencias” (Sangye Dorye 84) a través de la contemplación y la composición (I: 140).

En aras de alcanzar la experiencia místico-estética del instante<sup>42</sup>, su poesía fusiona regímenes de representación occidentales con conceptos y prácticas orientales. Su propósito, mediante el uso de los referentes del canon literario occidental, es llegar a cierta anulación del

---

<sup>42</sup> Es importante anotar su carrera paralela como artista y docente de artes plásticas. “En Rosario mantiene contacto con el grupo de maestros del litoral: Herrero, Miranda, Leonida Gambartes y Juan Grela” (Gualino). Con este último estudia dibujo y pintura. En 1962 fue director del Museo de Bellas Artes Rosa Galisteo en Rosario, Argentina. En 1966 ganó una beca de la dirección de Cultura de la Provincia de Santa Fe para estudiar la obra de Paul Klee en Berna, Suiza. En Rosario ejerció la docencia en la Escuela Provincial de Artes Visuales y luego, en la Facultad de Bellas Artes de Rosario. Entre sus exposiciones individuales como artista plástico se hallan: La fisura (collage de telas y óleo sobre tela), Galería La Reja (Rosario, 1966); Serie de las esfinges (témpera sobre papel), Galería Carrillo (Rosario, 1967); Simetrías (mandalas geométrico-figurativos, óleo sobre tela), Galería Espacio (Rosario, 1968); Mandalas y figuras búdicas (témpera sobre papel), Galería Espacio (Rosario, 1969); ¿Quién soy yo?: mandalas y figuras búdicas (témpera sobre papel), Galería El Puente (Santa Fe, 1969); Pinturas (témpera sobre papel), Galería Raquel Real (Rosario, 1971); El vacío es forma (acuarela sobre papel), Galería Dalila Bonomi (Rosario, 1976); Acuarelas (acuarela sobre papel), Galería La Casona (Santa Fe, 1978); Aproximación al vacío (collage de papeles quemados por el tiempo sobre hardboard), Génesis Galería de Arte (Rosario, 1979); Miniaturas (gouaches de pequeño formato), Arte-BA (Buenos Aires, 1992/93); Epifanías (acrílico sobre papel), Galería Traba (Buenos Aires, 1994); Aproximación al vacío y otras imperfecciones, OEA (Buenos Aires, 1995); Samsara y nirvana. Breve parodia sabi-conceptual (lápiz, tinta, collage y assemblage), Arte-BA (Buenos Aires, 1996); Artefactos del vacío, del centro y de la vida precaria (objetos), Arcimboldo Galería de Arte (Buenos Aires, 1997) (Macromuseo).

pensamiento racional por medio de la contemplación de la forma como manera de acceso al vacío, concebido desde la perspectiva budista como la condición primigenia de la realidad.

El propósito de este capítulo es analizar cómo la mezcla entre procedimientos representacionales y filosóficos de las tradiciones occidentales y orientales funciona en los poemas de *La atención: obra reunida*, en especial en su periodo del sesenta al ochenta (tomo II). Para ello, el capítulo estará dividido en cinco secciones: 1) comentarios de la crítica cultural argentina respecto a la presencia del budismo zen en su obra poética; 2) líneas generales de su proyecto poético y la trayectoria de su obra en las últimas seis décadas; 3) su marco filosófico y práctico visto desde la fusión de las epistemologías occidentales y las prácticas del budismo zen; 4) el análisis de sus poemas y 5) comentarios generales acerca de las contribuciones de su trabajo al campo de la poesía y el pensamiento latinoamericano hoy por hoy.

### **3.2 LA OBRA POÉTICA CONSUSTANCIALMENTE BUDISTA: COMENTARIOS DE LA CRÍTICA CULTURAL ARGENTINA**

La mención de la presencia del budismo zen y otras filosofías orientales en la obra de Padeletti no es un tema nuevo. De hecho, es uno de los elementos que más ha despertado interés en los críticos culturales australes en las tres últimas décadas. Varios de sus comentaristas y entrevistadores han señalado esta presencia en sus artículos, reseñas, estudios críticos, entrevistas, conferencias y notas críticas sobre el trabajo plástico y poético del autor.

Elsa Flores Ballesteros, en su reseña para el catálogo de la muestra en Galería Traba, señala la notoria relación del trabajo de Padeletti con las estéticas y filosofías orientales (budismo

y taoísmo). La crítica menciona la relación entre vacío, forma y fondo en su obra y cómo, siguiendo las estéticas “extremo-orientales”, Padeletti honra el vacío con los grandes espacios en blanco presentes en su obra visual y la presencia mínima de las formas como “emergencia[s] ontológica[s]” que celebran y enaltecen al primero (158). Para Flores Ballesteros, la dialéctica entre figura y fondo en el trabajo plástico de Padeletti es una metáfora de la tensión entre el nivel ontológico y metafísico, entre samsara y nirvana, siguiendo la filosofía budista. Esta relación ubica la labor creativa del autor en los lindes de “una estética heterónoma, en que lo estético comparte fronteras con lo sacro y es también una forma de Gnosis” (159). Según D. G. Helder *et al.*, la poética de Padeletti gira en torno al instante, a la detención del tiempo y a la anulación del yo, consecuencia de la lectura y práctica budista del autor. Dice este crítico que “pretender explicar la poesía de Padeletti a la luz del catecismo budista sería una simpleza pero soslayar la importancia que él mismo tiene también. La cosmovisión budista es a esta poesía casi tan consustancial como el idioma español” (280). De acuerdo a Elizabeth Azcona Cranwell, aunque parte de un yo que se asume, su trabajo es al mismo tiempo el producto de “la negación del yo como condicionante de la relación fundamental hombre-mundo” (167). En esta atracción por el afuera, su poesía se presenta como una conversación de amor con el mundo material, una reflexión sobre la magia de la vida. En ese sentido, es un poeta altamente religioso con momentos de duda y reflexión presentes en el poema como acto mismo de meditación (168). En opinión de Jorge Monteleone, la poesía de Padeletti está totalmente desposeída del yo romántico (“Estudio preliminar” 17). Una poética que gira en torno al instante y su verticalidad<sup>43</sup>, por medio

---

<sup>43</sup> Según Gastón Bachelard, la poesía se caracteriza por un “tiempo que no sigue el compás [...] de un tiempo que llamaremos vertical para distinguirlo al tiempo común que corre horizontalmente con el agua del río y con el viento que pasa [...]. La verticalidad [...] es el instante estabilizado, en que, ordenándose, las simultaneidades demuestran que el instante poético tiene perspectiva metafísica” (94).

de la suspensión del tiempo en sus poemas (15). Si bien define a Padeletti como un pertinaz buscador (*seeker*), Monteleone ve cómo el budismo aparece en la poesía moderna, y más explícitamente en la obra de Padeletti, como “un esquema conceptual en el cual el sujeto lírico halla un repertorio, una inteligibilidad, una lógica. Un esquema posible entre otros (17). Este esquema permite la posibilidad de un yo contemplador capaz de alcanzar “el corazón de las cosas” por medio de un “pensamiento no pensado” que percibe lo místico como una posibilidad del instante en la experiencia del poema (10-19). Gabriela Milone, a su vez, analiza la poesía de Padeletti como una poesía basada en lo que él mismo denomina “experiencia estético-mística de la atención”(Padeletti, “Cómo escribir” 262) sin ser una poesía religiosa. Para Milone, esta experiencia se centra en la atención como una actitud que propende por el vaciamiento del pensamiento racional y el desapego del yo para dar pie a “lo sagrado como inmediatez” (219). Aunque ella bien aclara que la obra de Padeletti no es una estética centrada exclusivamente en el budismo, especifica cómo el autor, luego de sus estudios de filosofía, se centra en la atención y el despojamiento del pensamiento conceptual y posteriormente encuentra esas mismas bases en la corriente zen (220-221). Según ella el elemento que más destaca la relación de Padeletti con el zen es lo neutro, según la definición de Roland Barthes de la estética del haikú (221).

J. R. Aulicino y Arturo Carrera destacan la presencia en la estética de Padeletti de los elementos literarios zen y de la poesía japonesa. El primero menciona las formas literarias zen del *koan*<sup>44</sup> y el haikú en la poesía de un autor que describe como “de la conmoción” (Aucilino

---

<sup>44</sup> El *koan*, literalmente entendido desde su término chino *kung-an*, es “la ley decretada por el gobierno” (Deshimaru 256) que puede ser: a) un sutra o enseñanza zen; b) el episodio de la vida de un antiguo maestro (Fisher 117). Desde el siglo X ha sido usado como una herramienta de entrenamiento para los practicantes zen, especialmente de la escuela Rinzai. Cualquiera que sea su fuente, el propósito del *koan* es señalar la naturaleza

165), respecto al efecto que causó el descubrimiento de su obra ya “hecha” a finales de los ochenta y principios de los noventa. Según Aucilino, el haikú en la poesía de Padeletti se halla en la posibilidad de jugar con la aliteración y el *koan*, en el efecto de desconcierto con el que sus poemas se cierran. Con el uso de la primera, el poeta es capaz de dar música a su poesía a la manera del haikú, y además genera un mundo miniaturizado, artificial en el que crea versiones semiironizadas de este género poético zen (172). Para Arturo Carrera, Padeletti es un poeta “[...] de poemas claros, a la vez oscuros (virtudes de la poesía zen) [caracterizado por su] indagación y conocimiento de las filosofías orientales que se expresan en su exigua y valiosa producción” (Padeletti, “Hugo Padeletti: el difícil arte” 177). Como lo recuerda su amiga y crítica Mirta Rosenberg, la lectura “en particular de textos orientales tradicionales y contemporáneos, con especial énfasis en ciertas vertientes del hinduismo, en el taoísmo y en el budismo zen”(M. Rosenberg 10) fue uno de los elementos cruciales en la vida de Padeletti. Algunos ejemplos de ello en su obra plástica son “[...] la valorización de los espacios vacíos, la estética “imperfecta” y un usual refinamiento del color” (10). Para ella, la relación entre la obra estética y la poesía en Padeletti se hace evidente en su uso del *collage*, tanto en poesía como en artes plásticas: “las formas flotando en el vacío definen otras formas de manera semejante a la que la cuidadosa disposición de los versos en la página define los blancos silenciosos [...]” (10).

Monteleone y Milone describen la experiencia mística de Padeletti como la del “buscador” que no se centra siempre en una religión sino prefiere buscar en varias (“Estudio

---

última de la realidad por medio de la paradoja, cuyo fin es desestabilizar o superar el pensamiento racional en el estudiante. Para resolver un *koan*, el estudiante debe trascender la lógica dualista y llegar a niveles de comprensión no racionales. En últimas, su propósito es evitar que después de su primera iluminación el practicante zen caiga en la “conciencia de todo hombre” y evite el esencialismo del pensamiento dualista en su practica (Fisher 117).

preliminar” 11); la de alguien que se encuentra en el centro de todas las religiones (Milone 231).

Como él mismo advierte:

Visité Rishikesh en el Himalaya. Exploré y practiqué el budismo, que fue un descubrimiento fundamental en mi vida. Practiqué la “contemplación serena” de la escuela Soto del Zen. Las religiones del mundo en apariencia no son compatibles, pero creo que finalmente Todo es Uno. Lo curioso es vivir experiencias en diversas tradiciones y seguir adelante sin olvidarlas o sin haberlas superado. He vivido así y eso se halla en mi poesía. (“Estudio preliminar” 23)

No obstante, en medio de su eclecticismo místico y filosófico, los procedimientos del budismo aparecen como una constante en su obra, especialmente en el periodo que procede a su mudanza de Santa Fe a Buenos Aires entre las décadas del sesenta y el ochenta (M. Rosenberg 11). Además de la presencia de la poesía latina, la del Siglo de Oro español y la moderna de habla inglesa<sup>45</sup> (Saavedra 287), el zen se manifiesta en Padeletti como una forma específica de contemplar y estar en el mundo. El poema es presentado al lector como una experiencia integral de sentido que propende por el instante en suspensión del contemplador sereno del *zazen*.

Empero, Guillermo Saavedra, en su breve artículo “La voz de la experiencia”, ve el interés de Padeletti en el pensamiento oriental como una mera “desviación de la tradición” (289), ya que este “traza su propia cartografía, provisto de una brújula que apunta al pensamiento oriental sin perder jamás su propio norte” (289). En gran parte de la producción crítica anterior, aún en los excelentes trabajos de Monteleone y Milone (quienes son los que abordan con mayor

---

<sup>45</sup> Martín Prieto señala la intervención de la revista *Poesía Buenos Aires* en el tema de la circulación de las traducciones de la poesía europea y contemporánea a lengua castellana en la segunda mitad del siglo XX. Beneficiarios de este aporte son los grandes poetas argentinos de la segunda mitad del siglo XX, entre los que se cuenta Leonidas Lamborghini, Paco Urondo, Aldo Oliva, Juan Gelman, Alejandra Pizarnik, Joaquín Gianuzzi, Franciso Gandolfo y nuestro autor (Prieto 375).



detalle la presencia budista y zen en Padeletti), no hay indagaciones respecto al porqué de esta presencia: cómo funciona la fusión entre epistemologías y maneras de representación occidentales con las prácticas y ontologías orientales en su poesía; cuáles son las implicaciones de este tipo de fusión en el panorama de las experiencias poéticas y filosóficas en la poesía contemporánea.

### **3.3 EL CAMINO DEL “BUSCADOR”: SEIS DÉCADAS DE LA POESÍA DE HUGO PADELETTI**

El trabajo de Padeletti puede describirse como la búsqueda de lo místico en el mundo natural y de los objetos, a partir del lenguaje. En esa búsqueda, el lenguaje se tensa entre el sentido comunicacional y la necesidad de trascender el yo como centro sensorial de la experiencia de sentido. Para llegar a este último estado, el poeta se concentra en las “formas concretas del mundo” hasta hacer de la primera persona “una voz, una enunciación y una mirada” (“Hugo Padeletti” 354). Para ello, el camino del nombrar debe ser vaciado de la carga conceptual para que la poesía, como dice Octavio Paz, sea “un penetrar, un estar o ser en la realidad” (107), un bucear entre las formas del mundo para avizorar la “realidad última” por la que aboga su trabajo. En cuanto artista plástico y poeta, Padeletti ha definido su labor como resultado de “experiencias típicas de la atención en grado extremo” (*La atención* III: 263). Su arte es el resultado de una posición vital cuya pretensión es abrazar lo luminoso del mundo sin la intervención conceptual del ego (a partir de la contemplación). En “Para una metafísica del ojo y otras indiscreciones”, Padeletti explica cómo la obra de arte es para él, desde su proceso agotador de composición y

contemplación gozosa del resultado, el *satori* en sí (*La atención* I: 140). El poema o el trabajo plástico son el resultado de una búsqueda vital específica de la realidad última a partir de la forma bella o la palabra justa en medio de los extremos del significado y el sentido. Para Padeletti, el poema o la obra de arte son ejercicios espirituales de atención (*La atención* I: 140), cuyo fin, siguiendo la tradición budista, es entrenar la mente para recibir la iluminación en el instante y ser capaz de reconocer el vacío inherente a la realidad última. Influenciado por sus lecturas tempranas de Heidegger, su arte rechaza la conceptualización y da más énfasis al “sabor del origen”, haciendo uso de la expresión de este filósofo alemán; origen entendido en un doble sentido: por un lado, el origen como su capacidad de evocación de ese punto sin tiempo y sin espacio de donde provienen las cosas, y por el otro, como el sello personal de quien crea la obra de arte (*La atención* I: 137). Como consecuencia del rechazo a lo conceptual, su trabajo da prelación a la experiencia de la atención como eje de su poesía. Según Milone, la experiencia de la atención en Padeletti se caracteriza por “entregarse a la contemplación simple y serena, sin conceptos [, por dejar] atrás los objetos y [...] consagra[rse] a lo vivido en el instante” (233). Aunque no se considera un místico, su contemplación aguarda por la “experiencia inmediata, sin conceptos, de esa realidad última” (*La atención* I: 136). Como un cazador de mariposas, Padeletti parece estar atrapado entre la urgencia de capturar la delicada belleza de lo instantáneo desprendido del concepto y el brutal ejercicio del lenguaje de conceptualizar la experiencia en su función de nombrar. En ese sentido, él define su labor en poesía así:

Creo que he estado totalmente enfocado a encontrar la palabra justa, la palabra que no es solamente significado, de manera que el significado es una resultante de dos cosas opuestas, que son el significado textual sin el cual no hay lenguaje y el sonoro sin el cual no hay poesía [...] (“Los místicos”)

Esa búsqueda de la palabra justa, capaz de traer en su sonido y su significado la ráfaga del instante, es el núcleo de esa fusión entre operaciones epistemológicas occidentales (por ejemplo, la fotografía como método de la mirada) con prácticas y sistemas de pensamiento ontológicos, como el budismo.

De este último, Padeletti hereda la enunciación desprendida del yo y la exposición del poema como experiencia que se evidencia en el haikú. Aunque su poesía no es estrictamente haikú a nivel formal<sup>46</sup> y puede seguir más bien el sentido paradójico del *koan*, como lo advierte Helder, la escritura como experiencia del presente, ajena al yo anecdótico, será una de las máximas que lo acerca definitivamente a la estética del haikú. Como en el trabajo del poeta Bashō, la influencia del zen en el trabajo de Padeletti tiende a enfocar su búsqueda estética hacia la disolución de la dicotomía sujeto-objeto, para referirse a la consciencia del observador respecto a la naturaleza de las cosas y demás seres sensibles, así como la consciencia de las cosas y los otros seres en el cosmos respecto a la realidad última (Landis 9). El trabajo verbal de Padeletti, como el haikú, busca llegar a una pieza verbal en la que la percepción del poeta y la naturaleza se funden.

La tendencia de su poesía es la de una voz poética que concibe las formas del mundo natural como el concepto en sí; existe el empeño de dar prelación a la forma sobre la categoría abstracta del concepto racional como centro de sentido. La forma es en sí el concepto. La materia es en sí la idea. No obstante, no se puede decir que su poesía renuncia totalmente a la tarea

---

<sup>46</sup> La forma métrica 5-7-5 es injertada por el mexicano Jose Juan Tablada a la poesía española. Sin embargo cabe aclarar, como bien hacen Cramer y García Alba, que Tablada injerta el género con transgresiones tales como la métrica, la rima y la repetición, que son anómalas en el género tradicional japonés (Cramer 531) (García Alba 99-100).

conceptual. Hay en ella un esfuerzo por pensar, pero es un pensar que quiere llegar a la no mente, a la no abstracción como centro de la tarea de indagación de sentido. “Se podría decir”, poema del tomo III en *La atención* es un ejemplo de lo anterior:

Se podría decir  
-como el fuego flamea,  
el viento empuja, el  
polvo  
pavonea y se posa-  
que el tiempo estruja:  
pasa,  
y estalla la burbuja.  
(*La atención* III: 89)

El poema tiene un centro conceptual: el tiempo, la transitoriedad. No obstante, a diferencia de la tradición conceptual en poesía, la forma material no metaforiza, no ilustra estos conceptos: el fuego que flamea, el viento, el polvo, la burbuja que estalla *son* lo transitorio. La percepción de Padeletti se empareja con las formas. Como David Landis explica en su introducción de *Los haikús de Bashō: poemas selectos de Matsuo Bashō*<sup>47</sup> (2004), para las tradiciones chinas y japonesas, el verdadero poeta “ha cultivado su sensibilidad hasta el punto que sus sentimientos ‘subjetivos’ se emparejan con la atmósfera objetiva de la escena que se ha experimentado” (Landis 10). En este caso, la reflexión de Padeletti sobre el tiempo y la impermanencia (temas centrales del zen y en general del budismo), está en sintonía con los objetos. La búsqueda por superar el samsara, la ilusión de las categorías permanentes se evidencia en el gran esfuerzo que hace su poesía por conceder mayor fuerza a los objetos del

---

<sup>47</sup> Bashō Haiku. Selected Poems of Matsuo Bashō. La traducción es mía.

mundo que a la reflexión meramente abstracta y conceptual. Aunque como él mismo advierte, “[en la poesía] no se puede prescindir totalmente del simbolismo discursivo: la incorporación del elemento conceptual a la forma estética es inevitable, aunque no, por suerte, indeseable” (“Dibujos y poemas” 33).

Sin embargo, su camino está lleno de paradojas. La travesía de desprenderse de la idea de un yo definido, racional, base de toda práctica budista zen, según Dōgen (Clearly 17), implica ser conciente de ese yo racional. Si como afirma Deshimaru, la práctica zen es el estudio del ego para olvidarlo en el *zazen* (55), en la práctica de la contemplación y la meditación (Clearly 13), el presupuesto de una búsqueda zen a partir de una decisión racional es una paradoja. Y es precisamente esa paradoja, la de optar por una poesía que se basa en el lenguaje y el concepto para llegar a lo que no tiene concepto, lo que hace que el camino de Padeletti sea heterogéneo y a veces contradictorio.

Su búsqueda ha sido el resultado de su exploración de diferentes corrientes místicas y posturas de pensamiento diversas y algunas veces antagónicas. Esa heterodoxia se refleja en los tránsitos entre la voz poética de un yo lírico que determina el significado de lo contemplado, hasta el proceso de desapego del ego como referente del sentido del mundo para dar pie al conocimiento del vacío elemental a partir de las formas.

### **3.3.1 Del cristianismo al budismo: seis décadas de trayectoria poética**

Aunque años después reconociera que el cristianismo no era para él o él no era para el cristianismo (Padeletti, *La atención* III: 259), Padeletti fue educado en la corriente de la poesía mística del Siglo de Oro español. Su primer libro, *Apuntamientos en el ashram* (1959), es un

ejemplo de esta influencia primordial de la mística católica en los ejes de su obra. Centrado en la enunciación del yo volcado hacia la materialidad del mundo para encontrar la experiencia de lo sagrado, el libro puede definirse como un momento de búsqueda y consolidación de los motivos que daran ánima al trabajo de este poeta. Mirta Rosenberg define este libro como una:

Obra de juventud, escrita bajo la influencia de lecturas de poetas clásicos latinos y españoles de la vertiente menos exotérica del misticismo católico, construye la base sobre la que el poeta edificaría su poesía de madurez: anticipa, como una semilla, el florecimiento que en su obra tendrían la contemplación de la naturaleza, el tono reflexivo, los juegos fónicos y la imagen imprevista. (M. Rosenberg 12)

La voz poética del primer volumen de *La atención* es la de un interlocutor en primera persona que nombra a un mundo que lo interpela. Ejemplo de ello es el siguiente fragmento de “Canción violeta”:

En la noche violeta, con su largo  
Silencio palpitante,  
El caballo me dijo:  
-sea una vez violeta tu corazón.  
Abandoné las rojas  
Achiras  
(y las otras, leonadas, salpicadas  
con sangre de cordero) por el pasto  
de la noche.  
(Padeletti, *La atención* I: 72)

El poeta es todavía un sujeto interpelado por otro sujeto que es el animal (“el caballo me dijo”). El apego al yo como centro de referencia es todavía dominante a su relación con el mundo. Sin embargo, la sed por la imagen tiende a empujar el poema al objeto como dador de sentido por sus formas. En la segunda parte de la estrofa, el significante es secundado por las

plantas rojas (la relación hojas-sangre-rojo-cordero) que aluden al abandono del sacrificio (el cordero) por la placidez de la noche en su sensación fresca de pasto.

El poemario se mueve desde un yo interlocutor hasta los resplandores de esa voz despojada y atenta a la belleza material del instante tan propia de su obra. De igual manera, el instante como culmen de la experiencia trascendental se transparenta en el fragmento 3 de “El árbol de la culpa III” del volumen I de *La atención*:

[...]Diciembre frustrado  
Y enero cruel, cargado  
De mariposas vanas,- desengaño-  
Engendra y corona el año  
Cruel, los años;  
    Pero es la belleza del instante  
La que hace desnudar la irreparable  
    Fugacidad.  
(I: 83)

Siguiendo la tradición romántica en poesía, el mundo enunciado por el joven poeta es todavía categorizado desde los juicios emocionales del observador presentes en el poema a manera de adjetivos (ejemplo: frustrado, cruel). Sin embargo, al final del fragmento, la belleza como entidad autónoma al juicio del enunciador es presentada como remedio al desencanto. Los tres últimos versos, con su despojamiento del yo y la enunciación de la belleza del instante, nos traen dos elementos que serán característicos de la obra venidera de Padeletti: la posibilidad que abre su poesía de permitir ser a las cosas lo que son sin definir las y la exaltación del instante como el tiempo de la belleza.

A finales de la década del cincuenta y principios del sesenta sucedieron cuatro hechos capitales que definieron el tono de la obra de Padeletti: su viaje a India, su distanciamiento del

mundo académico de la filosofía y su consagración en el ámbito personal y profesional a la práctica contemplativa. Ejemplos de esta práctica son la meditación *zazen* y su dedicación profesional como docente “[...] a la enseñanza de materias preferiblemente poco teóricas como aprender a ver, composición, dibujo y pintura” (III: 150), durante el tiempo que se desempeñó como docente de artes plásticas en Rosario. En este periodo, su poesía, forjada en el silencio de una activa carrera como artista plástico, “define los centros temáticos, artes poéticas [que irradiaron] variantes y derivaciones suficientes como para sustentar con firmeza toda una poética” (M. Rosenberg 13). En su obra de 1960 a 1980, a la cual pertenecen la mayoría de textos analizados en este capítulo, se evidencian la experiencia y práctica budista dentro de su cuerpo poético, así como las operaciones de fusión de regímenes de representación y pensamiento occidentales y orientales. El tercer periodo de su trabajo poético, que va desde finales del ochenta hasta toda la década del noventa, es el momento en el cual Padeletti, ya fuera de la academia y reconocido por poetas y críticos como una voz fundamental para la literatura argentina, nos dará el grueso de conferencias, escritos, entrevistas y reflexiones sobre su quehacer en las artes plásticas y la poesía desde un punto de vista filosófico. A su vez, su poesía pasará de los grandes temas de raigambre budista a consignar la experiencia vital desde una postura no confesional y no anecdótica (13). Por último, en el cuarto periodo poético, engastado en su libro *Canción de viejo* (2003), el poeta, ya desencantado o consciente del proceso de desgaste de la vejez, regresa a la voz en primera persona como centro de enunciación de su poesía. De igual manera, las reflexiones sobre su oficio creativo de este periodo son sumarios de lo aprendido o cuestionado en su larga trayectoria como creador.

A la manera de un espiral, nuestro autor parecería volver a los mismos procedimientos de su obra de juventud. Sin embargo, como todo espiral, su lugar de enunciación, aunque parezca



ser el mismo, es diferente. El yo poético se diluye en la materialidad de los objetos que se describen. Las alusiones a la poesía latina y a la visión budista de la impermanencia persisten. No obstante, a manera de retrospectiva de seis décadas de carrera creativa, *Canción de viejo* es un libro que cuestiona y rescata los diversos elementos estéticos, filosóficos y estilísticos planteados a lo largo de su carrera. Para Jorge Monteleone, en este libro, la conciencia del poeta se somete al tiempo y “las cosas del mundo y sus testigos, viajan por el raudo camino de las cenizas” (“Hugo Padeletti” 353). Las dos últimas estrofas de su poema 22 de *Canción de viejo* son ilustrativas al respecto:

Ahora soy esta mirada añeja,  
colgada del reborde que se aleja:  
se va con mi mañana, mi tetera,  
mi abeja y mi manzana en la frutera.  
cuando alcance aquel punto mi mirada  
donde el tiempo cancela,  
entraré, con la lumbre  
de mi vela,  
en la sombra volcada.  
(65)

Mirada, objetos y seres del mundo (la tetera, la abeja, la manzana) y desvanecimiento son uno en la voz de Padeletti. La consciencia de lo efímero, tema recurrente en su obra, habita el poema. La diferencia es que esta voz, que antes plasmó la belleza del mundo material exterior como producto de la fugacidad y el despojamiento del yo como centro de sentido, nos hablará del desvanecimiento de ese yo que fenece con la materia. Ese yo que al ingresar con el pabilo a ese punto oscuro de la mirada que es la muerte (“donde el tiempo cancela”), recuerda cuán bella es la vida por su fugacidad. Después de casi seis décadas de búsqueda, lo que queda, los temas

constantes en la obra de este poeta serán la belleza y su aparición como manifestación de la realidad última en el instante. Vivir en la fugacidad de la adelfa o el mirto y sentirse afortunado de estar en el aquí y el ahora trascendiendo el carácter ilusorio de los esencialismos es el gran legado de este poeta para sus lectores. Su poesía estético-comística es un acto de celebración, un éxodo del solipsismo de la escritura autoreferencial.

En ese sentido, su proceso es una lucha que propende por lo no confesional para llegar a “lo sagrado o cósmico”, según Daniel Freidemberg (174). No obstante, su búsqueda no está exenta de contradicciones, de requiebros del yo, de momentos de alta conceptualización racional cuando se llama al despojamiento del yo. Por esos quiebres y tránsitos entre la racionalidad y la sed por la experiencia de la atención como estado místico es que su trabajo se hace tan indispensable en la historia de la poesía argentina y latinoamericana de los siglos XX y XXI. Su búsqueda es un testimonio de la experiencia individual latinoamericana, de lo que Pascal Quignard denomina el “hambre de la cabeza” en una época definida por el odio al pensamiento y cuya curiosidad está reorientada hacia lo que resulta desconocido (12).

### **3.4 MARCO FILOSÓFICO**

#### **3.4.1 Contemplación y vacío: el momento de la atención**

En la mayoría de las entrevistas concedidas por Padeletti en las últimas dos décadas, uno de los elementos que la crítica señala es el budismo zen y las maneras en que esta práctica impregna su obra. Tal como este creador lo explica en su conferencia “Como escribí el poema ‘Atención’”

(1992), sus poemas pueden evidenciar su familiaridad con los textos canónicos de la tradición budista tales como *Majuhima Nikaya* (*Los discursos medios de Buda*), *Prajma paramita* (*El sutra del corazón*) y el *Shōbōgenzō* (*Tesoro del ojo verdadero del Dharma*). Sin embargo, en opinión de Arturo Carrera, más que un acto consciente en la mayoría de su proceso creativo, esto ha sido producto de un gradual crecimiento y maduración de elementos que ya estaban presentes desde sus poemas de juventud, aún antes de que oyera hablar de zen (“Hugo Padeletti: el difícil arte”<sup>177</sup>). Como él mismo pondera: “eso ha influido quizá en mi poesía, de manera indirecta, tanto en los aspectos puramente formales como de significado”(176).

Desde la década de los sesenta, la vida del poeta ha estado atravesada por el estudio del zen y la práctica *zazen* (meditación contemplativa sin objeto) (Padeletti, “Hugo Padeletti: el difícil arte” 177). Como lo explican Petracca y Rojo en la entrevista hecha en 2011:

Bien o mal lo hice toda la vida. Por ejemplo, fui a practicar zen. Hay dos tipos de zen, yo practicaba el soto zen, el otro es el de los *koan*, que requiere una concentración tal que te podés volver loco. En cambio el soto zen no, porque consideran de entrada que uno ya está iluminado, el tema es ir sacando todo lo que sobra, todo lo que tapa. (“Los místicos”)

El budismo es una disciplina mental, no una religión con dios; es un entrenamiento para estar en el momento conscientemente y acceder a la realidad sin análisis conceptuales, tal como afirma el monje Bobbhi en *Las ocho nobles verdades: el camino al final del sufrimiento*<sup>48</sup> a manera de comentario de los discursos medios de Buda (Bodhi 70). Para ello, el objetivo es llegar a la mente no racional (no pensamiento) y al despojo del ego como centro de la experiencia

---

<sup>48</sup> The Noble Eightfold Path the Way to the End of Suffering (1999).

vital para vislumbrar el vacío esencial de la realidad última. En el caso de Padeletti, este entrenamiento se enfoca en “parar el pensamiento y acceder a un nivel más alto, en el cual uno se siente perdido, siente que no hay nada, hay que acostumbrarse que es otra conciencia, otro nivel, otro mundo” (“Los místicos”), en el paulatino desprendimiento del yo como referente de la existencia. Como escribió en su ensayo “Poesía y plástica”: “el artista que no es humilde no es inteligente. Si es honesto, debe encarecer la piedra de toque por encima de los granos de oro que esa piedra personalmente le destinó” (Padeletti, “Dibujos y poemas” 36). Su proyecto poético es llegar a ese despojamiento del yo más allá del sufrimiento del mundo rígido e ilusorio del samsara, definido por él, siguiendo la tradición budista, como:

el mundo del sufrimiento cuya causa evidente es el hecho existencial de que el deseo, tanto del ego de cada uno como del gran animal, no coincide, necesariamente, con las cosas como son [...] es decir, no coincide ni parece coincidir con la realidad cuyo sentido último el pensamiento humano no abarca. (42)

Su poesía busca llegar al nirvana definido como “el aquí y ahora absolutos: un estado de suprema atención desinteresada, y por lo mismo, plena y serena” (42). Su poesía no es un ejercicio meramente intelectual cuyo fin es lograr formas bellas. Es una experiencia vital en la cual el budismo es una plataforma filosófica para la búsqueda de la iluminación presente en la belleza del “instante poético”, haciendo uso de la expresión de Gastón Bachelard respecto al poema y su tiempo suspendido (94).

Más que una manera de conocer (epistemología), el budismo presente en su trabajo es una manera de acercarse a los seres y su relación con el cosmos (ontología). Contra la conceptualización, el uso del budismo en la obra de Padeletti se inclina por la eliminación del pensamiento racional y antropocentrista como manera de estar en el mundo para experimentar el

*satori* a partir de la experiencia estética de la atención concentrada. Esta es definida en su poema bajo el mismo nombre de su obra completa cómo:

### ATENCIÓN

Es una palabra modesta.

    No relumbra  
como ‘esplendor’, no implica  
trascendencia, no divide como ‘dialéctica’.

    Contiene,  
eso sí, simultáneo  
e impostergable,  
el ojo del semáforo.

Lo que tiene la araña, que no enreda  
Su hebra, lo que tiene  
el martín pescador, indefectible  
sobre su presa, lo que tiene  
el brote de la semilla  
lo tiene,  
    y la delicia  
sin residuo  
de estar presente.

    ‘Aunque me río  
y aunque me huelgo  
no me olvido lo que tengo al fuego’.

Tiene la evidencia  
Del sol cuando revela  
El brillo de la espuma,  
La sombra del enebro,  
    el epitafio  
del hombre, elucubrado

Por el hombre.

A su modo,  
La atención hace sitio:

En una espina  
de pino, las estampas  
de Epinal y el encuentro  
de Kurukshetra.

Vengan  
a ver. “Aunque soy tosca,  
bien veo la mosca’.

Ahora, es esta cita  
De Bradley:  
‘Es así  
que la no-completud,  
la no estabilidad y la no satisfecha  
idealidad son el destino  
de lo finito’.

Al mismo tiempo,  
También es la partida, el estupor,  
De los ginko biloba.  
Desconcierta, a las puertas  
de la muerte,  
Su alerta de estandartes  
amarillos.

De pronto, la atención  
Se convierte en el ojo del ratón  
asustado,  
en el ojo del gato,  
En el ojo del hombre que comprende  
La situación:  
Es instantánea.

La atención  
Para el golpe.

En sí misma  
descubre la palanca, halla el punto  
de apoyo  
y pasa al otro lado  
que es éste.

‘El que sigue  
la caza,  
ése la mata’.

Se diría que el vasto desalojo  
del Taj Mahal

--su pétrea  
desmateria--  
es la huella que deja.  
‘Donde hay abejas  
hay la miel de ellas’.

El Majjhima  
-Nikaya, el Viveka  
-Chudamani, el Prajna  
-Paramita, el Shōbōgenzō  
los sudó.

Son diamantes  
de su diadema.

Reina, como es,  
no exige que la sirvan:

está quieta  
bajo el árbol perfecto  
y está completa.

(Padeletti, *La atención* II: 172-175)

Para él, la atención se caracteriza por la modestia de su nombre, por su no trascendencia, por no contener instantes simultáneos, por estar presente sin el residuo del pasado (Milone 16); por su afecto arrollador, su habilidad de atrapar el momento culmen, la evidencia del resplandor, el momento de la imaginación, el momento de la inspiración. La atención, en su pequeñez, es el centro de diversas experiencias vitales y culturales de asombro frente a la vida (los ginkos y las puertas de la muerte que recuerdan la alusión a la poesía japonesa del periodo Edo<sup>49</sup>, la cita de poesía anglosajona, el Taj Mahal) que culminan en lo magnánimo. La atención es definida por el poeta como el centro, la joya de la filosofía budista e hinduista (esta última mencionada en la alusión al texto del siglo VIII el Viveka-Chudamani). La atención es la reina de toda práctica meditativa, el centro de la iluminación del Buda histórico bajo el árbol de Bodhi, tal como la alude en los dos últimos versos. Una de las maneras para alcanzar este estado crucial para el budismo zen es la práctica asidua del *zazen Shikantaza*. Como él lo explica:

La atención es esencial, sobre todo en el zen, para la vida cotidiana y muy especialmente para la práctica de lo que por error suele llamarse “meditación” en vez de “contemplación”, que es la palabra adecuada [...]. Contemplar es detener la atención sobre un objeto, imagen o símbolo o, como ocurre en el llamado *Shikantaza*, en la pura conciencia sin objeto. (Padeletti, *La atención* III: 259)

Lo que Padeletti define como “pura conciencia sin objeto” es lo que el maestro R. T. Deshimaru, patriarca del soto zen, denomina *hishiryō* o pensamiento absoluto, es un nivel de no pensamiento de la mente racional alcanzable bajo la práctica del *zazen*. De acuerdo a Deshimaru, “hishryō es el pensamiento absoluto. En términos de la ciencia contemporánea significa detener

---

<sup>49</sup> Este árbol es insignia de la literatura japonesa desde 1530, fecha en que, en su diario de viaje el poeta Socho consigna su belleza como signo de la cotidianidad y energía vital japonesa. A lo largo de la tradición literaria nipona el ginko aparece en los haikū de Kikaku, Buson, Shoha, Ryōkan en el periodo Edo (Kwant).



el proceso de pensamiento que ocurre en nuestro cerebro frontal, y pensar en vez con el cuerpo. Esto es detener el proceso de pensamiento de nuestra conciencia personal” (254). Como podemos observar, la meta de Padeletti de detener el pensamiento es muy similar a la práctica descrita por el patriarca zen. Siguiendo al maestro Dōgen, al detener el proceso de pensamiento, la conceptualización, la mente se transforma en un lienzo abierto, límpido para la pintura de la experiencia. A diferencia de las nociones racionalistas, el mejor conocimiento viene de una mente limpia de conceptos e entelequias intelectuales. En el zen, “la maestría” se halla en ver la fuente de la mente a partir de las prácticas contemplativas y meditativas, en vez de adquirir conocimientos o estímulos externos (Clearly 9). Padeletti alude la importancia de una mente libre de conceptos para llegar a la poesía en su conferencia “Cómo se lee un poema” (1990):

[...] Actualmente solo me considero un poeta. Además, he hecho ejercicios de origen budista para vaciar mi mente del exceso de conceptos, para tenderla disponible para lo que se presente en el momento [...] no sólo el sentido del budismo requiere una mente vacía –o vaciada– sino también el sentido de un poema. (*La atención I*: 129)

Su meta es el vaciamiento conceptual racional para andar el camino budista y acercarse a la poesía. Como sus dibujos, el poema va directo a la alusión de las formas a manera de conocimiento del vacío, asumido desde el *Prajna-paramita (Sutra del corazón)*, el texto canónico de todas las escuelas budistas, como el origen de todas las cosas (Deshimaru 201) y el cosmos en sí. Lo que significa, siguiendo a Karl Brunnhölz en su comentario de *El sutra*, que el cosmos esta compuesto de la nada. A diferencia de la nada occidental nihilista que lleva al sinsentido último de la existencia, el concepto budista implica que las cosas en sí carecen de una esencia inmutable: lo que tienen es forma y la forma, a su vez, es vacía (13).

Este es un ejemplo de la preeminencia del vacío en los poemas de Padeletti:

CUANDO ATIENDO AL VACÍO QUEMO ESPACIO

y tiempo

conmigo mismo. Abro,

Cuando regreso,

El cambiante despliegue

De yo-mismos en mí: toda la esfera

De las cosas que somos

O no, según el sesgo

De la mente. Agua,

Me descubro reverso

De mi sed o me deslizo

Fluyendo por la tierra. O separada,

Ajena, desafías

esta unidad: me mojas, me confinás

En niebla

O congelada me lapidas.

*(La atención II: 79)*

La experiencia del vacío implica abrirse, trascender el yo como unidad central de la experiencia para abrazar la multiplicidad (yo mismos en mí). A su vez, implica dejar atrás la dicotomía entre sujeto y objeto, adentro o afuera, hombre-naturaleza. Cuando se asume que no hay esencias, por tanto, las separaciones entre objeto y sujeto dependen del “sesgo de la mente”, uno-yo son todas las cosas. Se es sed y agua (de mi sed o me deslizo), se es objeto y sujeto simultáneamente. El ingreso al espacio del vacío delineado por su poesía es el ingreso a los territorios de la conciencia del mundo y sus seres. Como el agua de este poema que fluye, moja,

se transforma en niebla o congela, la voz poética de Padeletti se mezcla entre las formas o, como comenta Landis respecto al haikú, logra la sincronía entre su sensibilidad y la escena natural. La “punta de diamante” (81) de sus poemas, como el gran ideal por el que abogan la filosofía y la poesía sino-japonesa, está en la disolución de la idea del yo como centro de referencia epistemológico. El mundo no existe porque lo escribe el poeta: lo que hace el poema es poner en evidencia la realidad última del instante porque el poeta ha sabido despojarse de su ego y se ha incorporado a la experiencia cósmica de la existencia.

Para llegar a ese nivel de la experiencia del vacío, aparte del desapego del yo y el deseo, hay que salirse de la experiencia cotidiana del tiempo progresivo para vivir el instante: “estar en el momento sin ningún sentido de duración posible” (Brunnhölz 13). El instante es constantemente exaltado por el autor como ese momento de escape a la linealidad del tiempo normalizado; es el ahora perpetuo del cual se origina la obra de arte a manera de gratificación (Padeletti, “Dibujos y poemas” 11). En ese momento, cuando las cosas pierden sus rótulos genealógicos e intelectuales, es cuando la forma se hace patente como forma de conocimiento del mundo. En ese sentido, su poesía se presenta como un ejercicio de rebelión contra la idea del saber como producto del tiempo horizontal, progresivo: una rebelión contra el discurso de modernidad como el lugar filosófico del progreso y la elucubración intelectual a partir del sentido de la historia y su linealidad. Su enunciación se centra en el sentido común como manera de conocer la realidad a partir del instante; la forma capturada en el momento da esa sensación de frescura del poema en contraste al anquilosamiento de un lenguaje curado por el exceso de intelección textual. “Pocas cosas” es una buena manera de ilustrar lo anterior:

POCAS COSAS  
y sentido común

y la jarra de loza, grácil,  
con el ramo resplandeciente.

La difícil  
extracción del sentido  
es simple:

El acto claro  
en el momento claro  
y pocas cosas—

Verde  
Sobre blanco.  
(Padeletti, *La atención* II: 24)

El poema hace de la forma el acto de reconocimiento de la realidad: la existencia de esa jarra con un ramo, blanco sobre verde. La realidad no es más. En la jarra con el ramo no hay ningún simbolismo, ningún concepto esencial escondido. La simpleza de la materia contemplada por el que nombra y el que lee el poema es el *satori*.

No obstante, afirmar que su poesía es totalmente ajena al tiempo es desmedido. Aunque en varias de sus conferencias el autor rechaza la idea de una poesía conceptual de espaldas al instante, su trabajo está marcado por la preocupación conceptual y temporal de la existencia. Como él mismo afirma, “el lenguaje es concepto y de manera contraria sería sólo vocablo o jitanjáfora” (“Dibujos y poemas” 35), por lo tanto la poesía siempre tendrá algo de concepto y de tiempo. En el siguiente fragmento de “No hacen falta discursos” lenguaje y tiempo son los ejes de la reflexión sobre la relación lenguaje y tiempo.

[...]Las palabras se unen  
de a dos, de a tres,

y forman las guirnaldas  
del tiempo.

Cuando acaban,  
El tiempo de repliega de nuevo.  
(Padeletti, *La atención* II:170)

El tiempo aquí es el producto del lenguaje en contraste con la idea de que el lenguaje es resultado de las fuerzas del tiempo. Cuando en el poema se acaba el tiempo pleno, el instante, se repliega de nuevo y regresamos al tiempo ordinario de la horizontalidad. En ese sentido, los instantes creados por los poemas de Padeletti van muy de la mano con lo que Pascal de Quignard llama “retóricas especulativas”, que sería una corriente de pensamiento que denosta, desde los albores de la tradición de pensamiento occidental en Roma, de la racionalidad abstracta como la única manera de pensar. Esta corriente, marginal en la tradición metafísica racional de Occidente (Quignard 11), concibe el lenguaje, la retórica, como pensamiento. La palabra no sería una pálida emisaria de la elucubración metafísica, sino el instrumento con el que se conoce “el que nunca demuestra, sino que muestra [...] la ventana abierta” (10). En este caso, la ventana del lenguaje invita a la contemplación de las formas y el reonomiento del vacío como culmen de nuestra experiencia en el mundo. En ese orden ideas, Padeletti —quien tiene curiosamente su iniciación en la poesía con la lectura de los latinos (“Dibujos y poemas” 31)—, crea espacios especulativos en su poesía. Sin embargo, sería inexacto afirmar que su poesía rechaza el camino occidental de la conceptualización y el canon literario poético, así como afirmar que su búsqueda estética es acérrimamente budista por su indagación en el vacío y el instante. Como en la física moderna o en el budismo, en los cuales el cosmos con sus extremos simplemente *es*, podemos decir que su

poesía *es* una zona filosófica y estética complementaria<sup>50</sup>: ciertas categorías de pensamiento occidental moderno, base de la tradición poética latinoamericana, convergen con otros sistemas de pensamiento, como el budismo. Esa convergencia lleva a crear zonas estéticas y de pensamiento alternativas, en las cuales las bases conceptuales de la epistemología se transtocan al introducirse otros fundamentos de orden ontológico dentro del sistema de pensamiento normativo occidental. No sólo el poema deja de ser una percepción subjetiva para convertirse en una experiencia contemplativa, también el modo en que se adquiere el conocimiento en relación al lenguaje se modifica: se deja a un lado la idea de la forma como representación para concebirla como el saber en sí, “demostrar” en palabras de Quignard (10). Ejemplo de esta enunciación complementaria, en la que lo occidental y lo budista se articulan entre sí, son las técnicas visuales y retóricas de la fotografía y la notación.

### **3.4.2 Capturando el instante: fotografía y notación**

La fotografía en Occidente es un dispositivo cultural que alude a la inmanencia con respecto a la imagen. Desde el siglo XIX, tanto en Oriente como en Occidente, ésta ha sido ungida en la idea de la veracidad y el realismo de su representación debido al carácter tecnocientífico de su naturaleza (Oh). Desde perspectivas inmanentistas, que igual pueden ser occidentales u

---

<sup>50</sup> El principio de complementariedad es uno de los principios básicos de la física cuántica planteado por Niels Bohr entre 1927-30. Según este principio, el carácter de partícula del electrón se complementa con la función de la onda para demarcar su ubicación. Por siglos, vale aclarar, onda y partícula fueron elementos opuestos en los que se basaron muchos de los presupuestos de la física newtoniana. Para Wolfgang Stöckl, el postulado de Bohr lleva a la filosofía occidental a “otro estilo de pensar, más profundo, flexible y conciliador” rompiendo así el modelo de pensamiento que viene de las ciencias duras y que por siglos se ha reproducido en las humanidades y ciencias sociales (Stöckl 186-200).

orientales, esa evidencia levantada por la imagen fotográfica es una manera de conocer el mundo a partir de la forma revelada por la fotografía. Desde tal perspectiva, tomar fotografías es como el oficio del entomólogo: cazar un ejemplar para inmortalizar un instante de vida que jamás se repetirá. De igual manera, los poemas de Padeletti son presentados como instantáneas verbales que procuran traer al ahora los instantes de los que surgen los poemas. En los dos actos, poesía y fotografía, hay un afán por captar la verdad, la realidad absoluta en una imagen visual o verbal; hay una urgencia por capturar la experiencia en el instante como acto de conocimiento y acceso al mundo. Como afirma Susan Sontag:

Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder [...] las imágenes fotográficas, las cuales suministran hoy la mayoría de los conocimientos que la gente exhibe sobre la apariencia del pasado y el alcance del presente. (16-17)

Hay una manera de apropiación de los instantes captados por el poema a modo de imagen; una sed por grabar en el verso la belleza como una forma de acceso a lo profundo: es lo se ve como una epistemología basada en la fotografía, como técnica y discurso visual, a lo largo del trabajo poético de Padeletti. Aunque como bien lo declara desde su perspectiva de artista visual, copiar o imitar a nivel plástico lo considera aborrecible (*La atención* II: 142). La presencia del discurso de la fotografía, especialmente en la discusión sobre esta en el siglo XIX, se entrevé en su método de conocer o acceder a la experiencia del mundo en su poesía. Como explica Burgin en su introducción a *Pensando la fotografía*<sup>51</sup>, la concepción del siglo XIX respecto a ésta gira en torno a la metáfora de la profundidad en la cual la superficie de lo

---

<sup>51</sup> Thinking Photography.

fotografiado es vista como una proyección de algo que yace detrás, más allá de la superficie (11). De manera similar, la imagen invocada por la poesía de Padeletti tiende en ocasiones a sugerir la profundidad detrás de la imagen, como si el verso, al invocar las formas de lo vivo, dejara entrever la carencia de esencia de la materia. Ejemplo claro de lo anterior es este fragmento del poema “En el borde”:

[...]El recorte de un árbol en el campo  
llovido  
—todo espacio  
alrededor—  
y no sabe si acaso lo proyecta  
la mente  
—¿la mente  
de quien?—  
o solamente lo refleja

Sin embargo acabo de cambiar  
(Padeletti, *La atención* II: 126)

En este caso, la mente y su manera interpretar es lo que hay detrás del árbol, que es la imagen que sirve para preguntarse quién la proyecta, quién la crea. El árbol no existe como una entidad con esencia autónoma, sin embargo, pues es una forma del mundo y, simultáneamente, es la mente que lo ve. Siguiendo la idea del vacío del zen, la mente es el ego, el camino personal del raciocinio que parte del sujeto. Al dejar la imagen como única evidencia en medio del vacío del mundo (todo espacio alrededor), la instantánea visual da pie para preguntarse en su estado suspendido acerca de su origen: ¿es una proyección o es un reflejo? El instante verbal capturado sirve por su carácter suspendido, ilusorio, para preguntar por el origen. Sin embargo, este deja de



ser una raíz, un nombre propio (podría ser el del poeta o el del sujeto) para volverse un asunto de ánimos de despliegues dinámicos de quien observa. El ser deja de ser un asunto de tiempos y raíces telúricas para transformar la escritura de este poeta occidental, budista, latinoamericano en un asunto de superficies. La fotografía, “la experiencia capturada” (Sontag 15), como manera de conocer, lleva cierto discurso, cierta sed de verdad, que se traduce en la supuesta desnudez de la forma material capturada en el verso.

No obstante, como todo método, la fotografía es una construcción. Su verdad, su desnudez mítica a razón de su capacidad de mimetizarse con las formas del mundo, es un discurso (Sekulla 86). Al ser una situación comunicativa, conlleva acuerdos, reglas aceptadas por el creador y el espectador para su funcionamiento: primero, estar de acuerdo con la idea de verdad, que tanto el creador como el espectador, especialmente el segundo, son capaces de reconocer el elemento de veracidad de la representación dada (85); segundo, y el más importante en este caso, asumir el carácter neutro que evoca la fotografía o el poema bajo su presentación de las formas al espectador-lector. (86-87). Es decir que traen a colación la técnica (fotográfica en este caso) como expresión de lo natural en sí, en su inmanencia como una forma visual o verbal libre de la intervención del creador. Este recurso retórico es de gran importancia en la técnica poética de Padeletti, que aboga por la desnudez de las cosas y la notación como posturas de lectura y escritura de su poesía.

Es importante subrayar que para Padeletti la mirada es una manera de conocer. Para él, la contemplación es “pensar sin conceptos” (*La atención* I: 140) y la mejor manera de acercarse a la vida y a la creación artística es por medio de “la intuición sensible e intelectual puras” (I: 140). En esa posición, en la cual el lenguaje invoca la total y desnuda materialidad de los objetos dentro del texto, su poesía se asemeja a la “mudez del otro”, como la describe Daniel

Freidemberg. En esa mudez, el lenguaje con su sonido, su contenido significativo y su presencia visual en la hoja del poema, les permite ser a las cosas lo que son sin necesidad de anularlas a partir de las definiciones intelectuales (Freidenberg, “Presentación de *Parlamentos del viento*” 284). Su poesía logra el total desvanecimiento del sujeto en la superficie textual; deja que la materialidad de los objetos sea la protagonista del texto, adoptando lo que Barthes define como lo neutral: “atrapar es lograr la no apropiación, la no pertenencia, no predicar, la apatía y la pasividad. En pocas palabras, la serena actitud hacia lo contemplado” (*Lo neutro* 58). Para mantener la disposición neutral del poema, la técnica elegida por el autor es la notación. De acuerdo con Barthes, la notación es el tipo de escritura usada en el haikú, la cual aspira a capturar directamente la vida, como si hubiese un instante de sincronía entre lo visto, lo observado y lo plasmado en la escritura (*The Preparation* 92). El propósito es lograr que el texto se transforme en un presente total: llegar a una escritura “circunstancial” en la cual el lenguaje no es la recuperación del tiempo.

Al recordar el comentario de Monteleone sobre la escritura no anecdótica del autor, nos hallamos frente a un proyecto poético que tiende a despegarse de la raíz del sujeto para engarzarse en las formas materiales del mundo físico. En sus versos, las cosas se tienden a mostrar como presencias divorciadas de la opinión de la voz poética que las coloca en el verso. Siguiendo la idea de Barthes sobre el haikú, las cosas en sí mismas nos golpean con su presencia en el poema (*The Preparation* 79). Tanto la escritura como la fotografía nos traen frente al espectáculo del mundo sin la aparente intervención del pensamiento. Al final, el resultado es un texto capaz de enseñarnos las formas del mundo sin la supuesta mediación de los juicios epistemológicos del que observa y escribe. El poema, suspendido en los reflejos del mundo material, se nos presenta como una pieza de “atención concentrada” usando la expresión de

Padeletti. Empero, no sobra recordar que esa captura “neutra” de la realidad última es un producto de un discurso, de una situación comunicativa que impele a lo neutro como una actitud del discurso poético: cazador del instante y espectador, voz poética y lector que se miran furtivamente en los momentos del accidente del instante invocado por el poema.

### 3.5 FORMAS Y ENCUADRES: DOS POEMAS DE PADELETTI

La imagen fotográfica y el instante son dos elementos clave en los poemas elegidos. El primero, la imagen fotográfica, trabaja como una instantánea que se enfoca en las formas y colores de una fresa en estado de maduración. En el segundo, la fotografía es usada como una técnica visual para atrapar el momento y un gesto de la conciencia de la voz poética en su estado de serena contemplación. Los dos poemas se centran en detalles, guiños de la materia que nos incitan a la conciencia de la realidad última. Estos poemas usan lo que Barthes denomina *punctum* en sus estudios sobre fotografía. El *punctum* entendiendo la fotografía como una situación comunicativa, un discurso donde hay un creador y un receptor, aunque su efecto de naturalidad invoque la sensación de la inexistencia del primero o la transparencia del medio usado (Sekulla 86), es, tomando la definición de Barthes “un elemento que aparece en la escena, que me alcanza como una flecha y me hiere” (*Camera* 26). Aunque cubierto por la neutralidad o el mito de la “verdad” (Sekulla 86) de la captura fotográfica, hay algo dentro del discurso visual ofrecido por el fotógrafo (o quien hace la notación del poema o el haikú) que afecta al espectador. Como lo explica Barthes en *Camera Lucida*, el *punctum* no es un elemento que se encuentra en el foco central de la toma presentada, a veces es un detalle mínimo que dispara la conciencia, la memoria

o el impulso vital profundo del observador. El *punctum* hace de una fotografía anodina un pasaporte a los espacios de intensa conciencia de la vida en un instante. De ahí que sea descrito como “un accidente que me toca” (*Camera* 27), como el golpe de la flecha sobre la carne del herido, que sería el lector-observador. Sin embargo, en la definición de Barthes, el *punctum* se presenta como el efecto de un fragmento de experiencia capturada por el fotógrafo. No obstante, no es claro desde la lectura de Barthes si el fotógrafo es consciente o simplemente es uno de esos momentos de fecundidad o destrucción que se dan cuando dos actores, fotógrafo y espectador (cazador y presa), se encuentran. Este concepto, sumado a las nociones budistas previamente mencionadas, será crucial para navegar por los dos siguientes poemas: “Hay un atisbo en el extremo” y “Me contemplo” del tomo II de *La atención: obra reunida*. En el primer poema tenemos esta instantánea de la fresa madura:

#### HAY UN ATISBO EN EL EXTREMO

de la fresa. Se abrasa  
por consumarse, pero cambia  
la luz.

Queda en la sombra  
una ligera escarcha amoratada  
de urgencia cancelada  
y sol difunto.

Cada brote  
su escarcha, cada escarcha  
su Etiopía  
(Padeletti, *La atención* II: 87)

El poema se centra en la toma minuciosa de la fresa madura. La palabra funciona como un lente magnificador para despertar en el lector esa conciencia de la condición paradójica de la vida (la fresa en su fulgor se consume). Desapegado de la enunciación en primera persona el poema nos conduce a la contemplación del contraste entre la fruta madura (amoratada) buscando su final consumación por la luz del sol y la presencia de su frescura en alusiones como las de la escarcha y el brote. Como una fotografía, el poema crea ese efecto de instante suspendido, sugerido por la inmediatez de los sucesos en el cuerpo de la fresa que describe cada verso. En este instante verbal (que es, en mi opinión, el mejor término para describir estos poemas) el lenguaje se concentra en efectos visuales (color, luz, sombras), lo cual propone una lectura de las formas y propiedades físicas de la fruta. Siguiendo el *Shōbōgenzō* y *El sutra del corazón*, las formas materiales, en su transitoriedad y total carencia de esencia, nos enseñan la real naturaleza de la experiencia de los todos los seres sensibles: vida y muerte, lozanía y decrepitud son estados que todos experimentamos en este mundo. De acuerdo a la idea de “la lectura de las formas” como una manera experimentar y entender el vacío esencial (I: 141), el autor nos presenta el poema como una experiencia estética en la que las formas materiales son las que increpan a nuestro juicio. El *punctum* en este poema es su poder de evocación de la sensación de deterioro y lozanía de la fresa en su paradójica escarcha amoratada. Tal como ese gesto de “circunstancialidad” que señala Barthes en la enunciación del haikú y la fotografía (*Camera* 5), el poema de Padeletti nos pide contemplar el instante “sin espacio para la interpretación” (*The Preparation* 78). El poema y su efecto de immortalización del instante de la fresa madura a la luz del sol nos ofrece un momento de iluminación verbal, mostrándonos la paradoja vital entre la decadencia de la consumación de la fresa en su extremo y el brote. La belleza del poema radica en presentar la complementariedad de estas condiciones en la existencia de lo bello, en ampliar el

espectro del pensamiento moderno racional, en el cual las categorías de valor son concebidas a partir de opuestos totales e irreconciliables. El poema no se hace reflexión, se presenta como una experiencia de los extremos físicos solo posible bajo la atenta contemplación de quien captura ese ahora. Al igual que la reflexión del fotógrafo Henri Cartier-Bresson sobre su fascinación por fotografiar “como la posibilidad a través de la captura de olvidarme de mí, de registrar en una fracción de segundo la emoción del tema y la belleza de la forma” (19), este poema, en su olvido de la primera persona, nos conduce a la contemplación de la belleza de la forma como una manera de acceder a la belleza de la vida bajo la emoción que produce la captura.

Siguiendo el comentario de Fernando Rosenberg sobre los finales en los poemas de Padeletti como “sentencias que cierran, sentencias que dejan un panorama nuevo, un terreno a explorar” (164), el último verso nos deja con la paradoja del brote, el rocío y su propio calor (o “etiopía” vocablo del latín que significa “tierra del calor”). El golpe de la contigüidad de la vitalidad y el desgaste de la existencia material nos deja con la sensación de que no hay conclusiones radicales y que el ser consciente de la existencia implica un ejercicio de complementariedad activa. Como la fresa, la vida es desgaste y brillo al mismo tiempo. La contradicción es el estado natural de la existencia: pensar en hechos coherentes y lineales es la gran broma de la estirpe racional.

La otra manera en que la imagen y el instante están presentes en la poesía de Padeletti es el uso de la fotografía como una manera y un signo de la conciencia de la voz poética de su estar en el ahora y su disposición contemplativa. Ejemplo de esto es:

SIN NUNCA ANTICIPAR EL DESENLACE IN-  
mediato

(que la gota

se suelta,  
corta  
y rápida)

estar en el instante.  
¡Que opulencia  
esta eternidad  
sumaría!

Me contemplo  
mirar  
en el encuadre  
casual.

Fotografía  
la condición hallada,  
nunca asida.

¡Que oráculo  
este patio de adelfas!

Si, evidencia  
de estar aquí,  
ahora,  
en la excrecencia  
mortal  
de este presente  
(¿yo,  
al final?),

abierto,  
inalienable

La magnificencia del presente es percibida en la detallada descripción que abre el poema (“que la gota /se suelta, corta y rápida”). Aunque la gota que cae es un objeto en movimiento, los versos se regodean en su habilidad de capturar de manera sucinta el momento en el encuadre del poema. La acción capturada en ese “instante verbal” nos ubica en la vastedad del instante vivido y observado por el que Padeletti aboga. Por lo tanto, más que limitarnos como lectores a ver meramente lo descrito, el poema nos invita a prestar atención a esos elementos que son sugeridos sin ser nombrados. De alguna forma, el detalle de esa gota que cae, a veces invisible para muchos de nosotros por su cotidianidad, funciona como un disparador de la conciencia vital para el lector.

El *puntum* aquí sería la celebración del instante que ocurre en la segunda estrofa: “estar en el instante/ ¡que opulencia/esta eternidad/ sumaria!”. La opulencia de la gota que cae y su enunciación anclan el instante en la intensa experiencia de lo infinito que vive el contemplador. Como el *hishiryo*, después de abolir el dominio del pensamiento racional, este poema funciona como una puerta a de acceso a la experiencia de la realidad última: la duración infinita de la gota capturada en el verso como instante vertical. Como Padeletti lo sugiere, este tipo de estados de extásis, emoción profunda frente a lo observado, son el resultado de la práctica de la atención concentrada. El poema en sí es un *zazen*, un instante capturado en el verbo, que transmite el efecto de estupefacción del contemplador - voz poética al lector - contemplador del poema. Si abordamos el texto a nivel de lo visual, el instante del que somos testigos como lectores es el del paso irregular de los versos (como el camino mismo de la experiencia humana en la vida) por el vasto oceano del silencio: la hoja blanca. Por su experiencia como artista plástico, lo gráfico en la



poesía de Padeletti es otra forma de expresar lo que es inasible para el lenguaje: el silencio y el vacío. Como él explicaba a Osvaldo Aguirre en la entrevista concedida para *El Cronista Cultural* en 1992:

Hay una especie de entrecruce —para usar un neologismo— entre métrica, el ritmo y la disposición tipográfica: los tres aspectos juegan de diferente forma y se interrelacionan. La disposición no es neutra o insignificante: digamos, que una palabra vaya a fin de verso o que un verso empiece cuatro o cinco letras más adentro que el anterior y el siguiente otras cuatro o cinco más adentro, o que el verso esté aislado a mitad de una estrofa o al final de todo para exaltar su importancia. Eso proviene de mi interés por las artes visuales indudablemente. (Padeletti, “La flor y el fruto” 181)

La disposición gráfica funciona como un indicador sobre lo que debe ser observado con atención, lo que es significativo en un momento de vida, en el poema. Vacío y forma se dan cita para crear una experiencia del poema en la que ciertas palabras, ciertos versos separados de la línea del poema parecen ser un llamado a la atención de una idea, una característica o un objeto.

Si bien es cierto que para Padeletti el proceso creativo y su resultado en sí son *zazen* y *satori*, esta experiencia de iluminación, de despertar a la belleza de lo simple, también funciona en la experiencia del lector. El poema cual experiencia contemplativa funciona como una ventana textual para celebrar las formas de la gota y sentir la existencia más allá del juicio conceptual del yo. En el poema como ejercicio contemplativo la belleza no está en la mirada del que enuncia: está en el objeto, en la “evidencia” de ese presente que es el poema. Siempre y cuando el poema tenga esa habilidad de “golpear” al lector y llamarlo a despertar frente a la maravilla de la vida, algo de esa punzada del *punctum* estará presente en el instante verbal del poema. Sin embargo, más allá del momento pensado por el poeta, esa “punzada”, trasciende sus palabras o intenciones iniciales. Tal como arguye Naomi Shor acerca del *punctum* barthesiano: “El punctum [...] escapa

de la intencionalidad del fotógrafo y el espectador” (228), y en ese momento que ha escapado del control, tanto del creador como del lector, es cuando como, un haz de luz, las imágenes planteadas en el poema eclosionan en todo su resplandor y dan lugar al *satori*.

Más que piezas conceptuales para el análisis intelectual, los poemas de Padeletti son experiencias verbales de *zazen* en el contexto hispanoamericano (sin ser haikús como explicábamos anteriormente) que nos invitan como lectores a experimentar este estado contemplativo y a su vez, ese momento de armonía entre la mirada del poeta y el afuera, como decía Landis respecto a la tradición de la poesía sino-japonesa en páginas anteriores. Su sugerencia a la “simple, serena y gozosa contemplación” (“Como escribí” 261) en su obra es una invitación al lector a acceder a otras formas de percibir la lectura de poesía como una experiencia de ser y estar en relación con otros seres sensibles (incluyendo los objetos) en el mundo; a superar la lectura como mera aplicación de conceptos, aunque el lenguaje sea un concepto, y hacerse parte como lector-contemplador de ese instante pleno del mundo sensitivo y material que nos propone su poesía.

La otra manera en que la fotografía, más allá de la noción epistemológica, aparece en su poesía es como gesto de la conciencia del estado de atenta contemplación de la voz poética. El poema, en su intento por hacer evidente la naturaleza última de la realidad, pide nuestra atención al acto de contemplar en sí. La voz poética enfatiza esa conciencia usando la figura del encuadre en la tercera estrofa: “Me contemplo mirar el encuadre casual”. El acto de contemplar el mundo desde el encuadre y la conciencia de la voz poética de estar observándose a sí mismo contemplar encarna la posición del practicante de *zazen*. Este observador, en vez de definir el mundo a través de la experiencia racional, o de poner su juicio lógico como el centro de lo que sucede en el mundo, busca llegar a la experimentación de la realidad última de la existencia través de su

captura de las formas del mundo: “fotografío”. La fotografía actúa en el poema como un gesto de la conciencia de las formas del mundo por parte de la voz poética. Tal como esa sensación de “lo infinito sólo ocurre una vez” (Barthes, *Camera* 4), el poema es un recordatorio de la condición temporal de todo fenómeno, una invitación a tomar una actitud desprendida frente a lo observado: “la condición nunca asida”. Tomar fotografías es atrapar un momento del mundo y congelarlo en un encuadre para cargarlo en la memoria, el papel o la pantalla de un dispositivo electrónico hoy en día. Es, si tomamos esos espectros que aparecen ante nuestros ojos en el fotograma como capturas del mundo, permitir a las formas materiales ser el registro de nuestro conocimiento del instante, que en términos del pensamiento budista es lo fehaciente, lo real.

Esa es la razón por la cual en el siguiente verso las adelfas, esas flores comunes en los sardineles y antejardines en Argentina, puedan ser oráculos. Sus formas, desprendidas del juicio racional, son vacías. Las flores no piensan, sin embargo son seres sensibles y en su materialidad (su color, sus pétalos, su frescura y, al final, su agostamiento) dan respuesta a las preguntas esenciales de la existencia si somos capaces de contemplarlas despegados de la experiencia racional. Al final, lo que las adelfas revelan, aún en su vibrante rosa, es el crecimiento de la muerte como una malformación a cada instante (la excrecencia). La lección del cosmos capturada por la escritura de Padeletti es la advertencia que todo momento de vida es un momento de muerte. Sin embargo, la acotación de la voz poética no es lastimera. La muerte como final del yo “(¿yo, / al final?) / abierto, inalienable”) enfatizando en ese *yo* y ese *final* en paréntesis y con marca interrogativa, como si el yo y el final fueran comentarios al margen carentes de importancia, parecen ser ese regreso a ese yo abandonado del observador en medio del *zazen*. Como dice Deshimaru, el yo y el cuerpo dejan de tener sentido como centros de la experiencia vital cuando el practicante budista se entrega a la experiencia contemplativa del

*zazen*: “el cuerpo en *zazen* es como un ataúd, está muerto y nos permite regresar en su muerte al universo (22).

En contraste con el barroco occidental, al cual Latinoamérica debe tanto desde la implantación de las operaciones representacionales de la Contrarreforma, la muerte no es un signo de pesar y sufrimiento en el mundo. Por el contrario, morir es abrirse al universo, fundirse en él. Es la promesa de libertad que el pensamiento racional no permite. De ahí que no sea sorprendente que el adjetivo “inalienable” sea la palabra que cierra este poema sin nunca anticipar el desenlace como la punta de la flecha que nos ha herido como lectores.

### **3.6 LOS ALCANCES DE LOS INSTANTES DE PADELETTI EN LA POESÍA Y EL PENSAMIENTO ARGENTINO Y LATINOAMERICANO**

Uno de los elementos que llaman la atención respecto al proyecto estético y de pensamiento de este autor es, según hemos visto ya desde distintos ángulos, la intensa convergencia entre los regímenes estéticos y de pensamiento occidental y del extremo Oriente, especialmente la articulación de la epistemología occidental de la fotografía con la ontología del instante del budismo zen. Aunque los poemas son instantes producidos por el lenguaje, la primera (la epistemología) permite entrever el uso de la fotografía como un método de captura del conocimiento a partir de las formas en el instante visual. El segundo (el budismo zen) enfatiza en la preminencia del momento y la importancia de la contemplación como vía de acceso a la experiencia esencial del vacío como despertar a la experiencia de la naturaleza real de la existencia. Contrario a la budización occidental que Sergio Albano considera, en su libro

*Heidegger, Hölderlin y el budismo zen*, como una degeneración del espíritu oriental a causa del consumismo (20-21), la poesía de Padeletti deja ver los trazos de una búsqueda vital budista personal con las marcas filosóficas y estéticas de la experiencia latinoamericana del Cono Sur, sin caer en las pétreas divisiones entre lo occidental y lo oriental.

En su legendaria conferencia “El escritor argentino y la tradición”, Borges se refería a esa laxitud, o mejor, a esa irreverencia que había sido dada a los escritores de la región: los suramericanos en general “[...] podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener y ya tiene, consecuencias afortunadas [...]” (128). Algo de esa “irreverencia” está presente en el trabajo de Padeletti. Por un lado están “temas europeos” nacer, morir, la belleza, el problema del enunciador, el lugar del pensamiento y el lenguaje, el tiempo, etc.) y la tradición poética y filosófica “occidental” que va desde los latinos hasta la poesía americana moderna. De igual manera, está el método de conocimiento de la fotografía como dispositivo occidental que propende por la captura de (presuntas) experiencias verdaderas a partir de la veracidad de lo tecnológico. Por el otro lado, hay otras formas de experimentar y enunciar esos temas “europeos”, “universales” con cierto excepticismo frente a la racionalidad de Occidente. Como el *seeker* que es (Monteleone, “Estudio preliminar” 5), Padeletti hace uso de otras matrices vitales, estéticas y de pensamiento no racionales para dar otro sentido a la experiencia del poema como acto y momento de descubrimiento místico y estético. Caso de lo anterior es la inclusión de los valores del budismo zen de la experiencia y la apreciación de la existencia en su proyecto poético: la celebración de la vida y su maravilla en el ahora del poema, el júbilo por la forma, los rasgos de la materia como la experiencia vital y estética en sí, el vacío como fin último de la experiencia de la realidad última a la que conduce el

instante verbal, el desvanecimiento del yo como referente de la iluminación y el poema como acto y experimentación de la atención contemplativa.

Como hemos visto, a diferencia de la visión racional de la modernidad, en la cual el sentido y la valoración del mundo descansan en la capacidad racional del sujeto, la poesía de Padeletti tiende a la eliminación del juicio racional del yo como centro del poema. Su poesía otorga la voz al mundo, a lo que traen sus sentidos como evidencia de la existencia material para cuestionarla (las cosas como reflejos producto de la mente de quien las mira) y, a su vez, celebrarla en el instante del poema. Sin embargo, abierto a la complementariedad existencial, su poesía también es un lugar de contradicción y flujo: es una poesía que nombra al sujeto, al pensamiento y a las trampas y dobleces de la mente. Denigra y huye del concepto, no obstante, en su urgencia por huir de este, parte de él para la construcción de ciertos núcleos poéticos, especialmente en la obra de juventud, como lo veíamos anteriormente. Sin embargo, cabe anotar que a lo largo de su camino creativo de más de seis décadas, la angustia del concepto se irá disipando para dar espacio a una poesía orientada a hacer confluir la experiencia del poeta con la materialidad del mundo.

En ese sentido, siguiendo la idea de Borges sobre el escritor argentino (suramericano), quien tiene “el universo como el patrimonio para ensayar todos los temas” (137), el universo de Padeletti es un espacio amalgamado de elementos de Occidente y Oriente. Ecos de la poesía latina, notas del Siglo de Oro español, proverbios, reminiscencias de la chacra, flores, árboles y frutas son algunos de los elementos con los cuales el autor experimenta a lo largo de seis décadas para alcanzar la conciencia máxima sobre la hermosa transitoriedad y vacuidad de la vida. Su poesía nos conduce a una experiencia vital indeterminada, fluida como el papel atrapado por la corriente de arroyo: las palabras se van diluyendo en el agua que las carga, hasta que el papel y la

tinta son solo rastros que quedan en las piedras o en la calle que ha llevado el arroyo. Ontologías diluibles, blandas. Epistemologías de “mente abierta” siguiendo la metáfora zen en la cual la mente, concebida como camino, obstáculo o punto de llegada, es vista como un espacio que contiene todas las cosas sin ser afectada por ellas (Clearly 18). En ese estado de mente abierta, en ese método de conocimiento del mundo, la idea es llegar al vaciamiento, en el que todo va a un punto esencial en el cual no hay principio, ni fin: solo ahora. Por lo tanto, siguiendo a Dōgen, que afirma que el vacío no tiene puntos de vista (Clearly 17), es llegar a ese estado en el que, sin caer en el nihilismo, las categorías no son puras, esenciales y verdaderas y a ser conscientes que en lo esencial no hay puntos primigenios de vista, solo aproximaciones que no pueden ser ni totales y ni puramente falsas o verdaderas: simplemente apreciaciones que cambian según la mente o el camino que conduce a ellas. Afín a la postura de Julia Kushigian en su libro *Orientalismo en la tradición literaria hispánica*<sup>52</sup> (1991), para quien el orientalismo literario hispano en la poesía es la fusión de “los opuestos [...] [como] una declaración sobre los intercambios culturales entre Oriente y Occidente en los cuales las oposiciones geopolíticas se disuelven y lo lícito e ilícito, lo sacro y lo profano se unen”(8), la poesía de Padeletti apunta al ensanchamiento de lo moderno racional en América Latina por medio de la fusión de procedimientos y sistemas filosóficos de Oriente y Occidente.

Visto de esa perspectiva, al integrar al otro (lo irracional, lo oriental) dentro de su voz poética, Padeletti está apostándole a una lectura de lo moderno como una superficie porosa. Al referirme a esto pienso en la postura de Dussel en “Eurocentrismo y modernidad: introducción a las lecturas de Frankfurt” con respecto a la modernidad como un paradigma dialógico basado en

---

<sup>52</sup> *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition in Dialogue with Borges, Paz, and Sarduy*

la razón, el sujeto y la promesa del progreso (68); también en la idea de Dirlik Arif sobre la “modernidad global” como un discurso hegemónico, como una estructura que contiene discursos contradictorios que subsumen su hegemonía constantemente (“Spectres”131). En Padeletti, la modernidad, la razón, el sujeto no dejan de existir, sin embargo, la presencia de esos otros discursos, sistemas de pensamiento irracionales, en teoría ajenos, que cuestionan la modernidad son presencias que definen gran parte de su poética como un camino hacia la puesta en cuestionamiento efectivo de lo racional para dar lugar a lo especulativo.

Siguiendo a Heidegger y a Pascal Quignard, la presencia de lo especulativo —en Heidegger como gramática (70), en Quignard como retórica (19)— es consustancial al desarrollo de lo racional en Occidente. Lo especulativo, la palabra y el silencio: el habla que experimenta y deja ver el ahora del mundo (Heidegger 68) es la semilla de la idea del otro, es el origen del “gemelo siniestro” de la filosofía moderna occidental, el cual reniega en contra de los pilares impuestos por la Ilustración, de la esencialidad del sujeto como punto de partida del mundo. Si la poesía de Padeletti, como la fusión entre géneros e ideologías que anota Kushigian en su estudio con respecto a la escritura de los haikús de Tablada (9), apunta al reconocimiento de esa porosidad de lo moderno, a la imposibilidad de referirnos a un paradigma estable que gire exclusivamente en torno al poder de quién y cómo enuncia (es decir, el cuestionamiento de la hegemonía del sujeto), estamos hablando de una poesía y una postura de pensamiento que cuestiona lo poscolonial como lugar de lucha o definición de lo latinoamericano, más esto lo hace a través de la descolonización del pensamiento y la sensibilidad, sin necesidad de tematizar la anécdota poscolonial. Al desbancar al sujeto, a la razón como referente de la experiencia estética y filosófica, estamos desbancando el lugar de enunciación de lo poscolonial, que gira en torno a la pugna por el poder de la enunciación y definición de las categorías de valor del mundo.



Al expulsarlo de su lugar central en la lectura del mundo, no habría pugna por el poder de la enunciación. Poco o nada importaría dónde se encuentre el sujeto, mientras la experiencia existencial se encuentre engastada en otro tipo de premisas como el vacío y la fusión del que observa con la materia contemplada, llevando el valor de la existencia al instante vivido y no al ideal del valor acumulado en la línea horizontal del progreso. Al deshacerse del sujeto como centro de la valoración ontológica y epistemológica, el valor colonial se disipa simplemente porque deja de ser el valor de juicio de la experiencia estética, existencial y filosófica. Al borrar la dualidad racional como sistema de pensamiento y abrazar la complementariedad (otro y ser, Oriente, Occidente, periférico y hegemónico), lo poscolonial se desvanece como un punto de debate de lo latinoamericano y nos permite pensar en terceras vías más incluyentes con respecto a la tradición ecléctica de algunos intelectuales y creadores no casados totalmente con el paradigma moderno pero tampoco totalmente en divergencia, a lo largo de dos siglos de literatura moderna en Latinoamérica. En ese caso Padeletti, no sería moderno o no moderno, sería las dos categorías a la vez: racionalidad y especulación, concepto y experiencia, sería un poeta de la complementariedad.

Como Dussel objetaba, la modernidad “aparece cuando Europa se autoafirma como el centro de una historia del mundo que ella inaugura; la periferia que rodea este centro es, consecuentemente, parte de esta auto-definición” (58). La modernidad y la lucha poscolonial parten de la idea de quién tiene la validez para llamarse centro y cómo ese ser racional se enviste del poder para dar valor y sentido al mundo desde su posición geopolítica o de poder. Por lo tanto, el subalterno y el amo, la víctima y el victimario parten de la idea de quién controla la hegemonía para producir saberes y categorías racionales sobre el mundo. No obstante, ¿qué sucede cuando la razón se desmonta como el centro de sentido?, ¿qué pasa cuando los métodos

para saber son simplemente puestos en segundo plano para dar lugar a la experiencia especulativa del poema?, ¿o simplemente no interesa seguir la promesa del desarrollo lineal hacia el infinito, llanamente porque el progreso no es visto como la utopía de la trascendentalidad?

Si bien es cierto que lo poscolonial ha sido un paradigma importante para cuestionar el papel de la enunciación de lo moderno o “euromoderno” (siguiendo a Arif en *Crisis and Criticism*), lo oriental-occidental, también es necesario asumir que lo moderno es una superficie porosa y que en la porosidad no hay extremos: hay fusiones y reacciones. Como dice este teórico turco de nacimiento, es imposible pensar en el caso de Asia y América Latina contemporáneas sin la experiencia euromoderna (“Spectres” 144). No obstante, en el proceso de dominio global de la euromodernidad durante las últimas seis décadas, hay algo que se hace común mundialmente: el repudio por el eurocentrismo de los ideales ilustrados universalistas de la modernidad (145) y su aplicación de estos ideales solo al campo de la ciencia y la tecnología.

Aun con la presencia de la tradición literaria y filosófica occidental en sus referentes, Padeletti repudia el progreso o la falacia desarrollista por medio de su celebración del instante y la contemplación atenta. Opta por un discurso, como él dice, que no tiene ilusiones (“Los místicos”). Su poesía, que no nombra para justificar el pasado o imaginar el futuro desde la esencia del sujeto que todo lo entiende, le apuesta a la experiencia estética contemplativa como el lugar de despertar vital en la “[...] eternidad sumaria”( Padeletti, “Poemas” 172) del ahora en su trabajo como en su relato sobre la experiencia de la niñez que él considera fundacional en su camino:

Una vez, en uno de esos viajes, llegamos a un cruce de tres calles o caminos en pleno campo. El cruce determinaba un triángulo de dos o tres metros de lado, cubierto de yuyos, cercado de alambres y con un solo árbol copudo. Inmediatamente, quise bajar y

meterme en ese recinto [...] mi padre dudó, pero me hizo pasar entre los alambres de púa y me dejó sentado bajo el árbol [...] no supe hasta muchos años después que había descubierto mi primer lugar sagrado: había encontrado, al mismo tiempo, el ombligo del mundo, el eje del mundo o árbol de la vida [...] y la técnica simple de la contemplación sentada [...] que ya nunca me abandonó. (Padeletti, “Dibujos y poemas” 37)

Para Padeletti, el centro es cualquier parte donde su voz poética pueda entregarse a la contemplación profunda y enunciar, sin pasados, promesas, solo un inmenso ahora como el espacio vacío donde se erige el árbol de Bodhi en el que Buda tuvo su primera iluminación o despertar. El tiempo padelettiano no teje ilusiones, no cree en la inalterable condición de la identidad sino por la transitoriedad de las formas materiales que su poesía convoca.

En su conferencia del 2012 “La ética budista y el espíritu del capitalismo global” en Saas-Fee, Suiza, Žižek decía que el budismo, hoy por hoy, es la única forma de subjetividad en existencia para sobrevivir el capitalismo contemporáneo, que su llamado a tomar distancia respecto a las categorías en este de principios del siglo XXI es una manera de sobrevivir a su frenesí. No obstante, pensando en las condiciones específicas de nuestro autor y su periodo creativo, que es apenas el albor de la globalización y la gran revolución tecnológica (casi toda la segunda mitad del siglo XX), me pregunto ¿cuál era o ha sido la experiencia argentina respecto a la modernidad y el capitalismo a nivel intelectual y estético?, ¿qué implica ese “frenesí”, la necesidad de salir de los marcos capitalistas y modernos dentro de la experiencia creativa en intelectual en Argentina durante la segunda mitad de siglo XX? Al ver en el trabajo de Padeletti más una mirada a vuelo de pájaro de la historia intelectual argentina del siglo XX (Vicente Fatone, Juan L. Borges, etc.), de autores inclinados por la inclusión de los sistemas de pensamiento sino-japonés dentro de sus obras, se puede pensar a qué tipo de síntoma cultural obedece esta inclusión persistente del budismo como sistema de pensamiento alternativo en las

letras argentinas, ¿cuál es el malestar que el camino occidental no puede solventar en alguno creativos argentinos? En *Camino al habla* de Heidegger, en la charla entre el japonés y el inquisidor que da título al libro, el japonés dice que el habla en la poesía japonesa es como el gesto de la mano que sugiere la montaña, el silencio que indica el instante (63). La charla con el inquisidor responde cómo el intentar colocar ese gesto en el habla occidental por medio de la traducción elimina el gesto porque le quita el silencio que lo caracteriza, aunque el occidental esté fascinado por ese silencio y lo desee por la carencia de este dentro en su propia habla (66-68). En el caso de este tipo de trabajos ¿qué significa ese gesto, ese rescate del silencio dentro de un contexto como el argentino? ¿Es en el trabajo de Padeletti más fuerte el habla de lo occidental que el gesto de la mano del japonés?

Como el universalismo al que se refería Borges, como las extensiones de silencio del interior argentino, la experiencia contemplativa de Padeletti señala al vacío, a la urgencia de lo diluible como un anhelo estético y filosófico austral. ¿A dónde lleva ese vacío, a dónde lleva ese espacio abierto de estéticas que aluden al descreimiento moderno? No lo sé, pero lo que sí considero es la urgencia de pensar la superficie poética y estética argentina como una superficie porosa, forjada desde sus principios por una promesa de lo diluible y lo abierto. ¿Qué implicaciones tiene esto para pensar el pensamiento argentino y su relación con el resto de la región? Es una pregunta cuya respuesta desconozco. Lo que sí percibo en la poesía de Padeletti es su promesa de liberación de la experiencia latinoamericana más allá del sujeto y la razón. Un horizonte abierto hacia la no categorización esencialista en el campo de las ideas y el arte en Argentina, que busca alejarse de lo colonial, lo racional y lo hegemónico.

## 4.0 CAPÍTULO TRES: EL AHORA DEL ESCRIBA: EL ORIENTALISMO ZEN DE ARTURO CARRERA

### 4.1 INTRODUCCIÓN

Uno de los escritores más prolíficos de la “nueva” literatura argentina después del ochenta es Arturo Carrera (“Neobarrocos”). En cuarenta años dentro de la escena cultural argentina, Carrera ha sido un actor prolífico en diversos frentes: gestor, editor, traductor, ensayista y músico. Como poeta, ha sido merecedor de múltiples reconocimientos por su obra<sup>53</sup>, publicada en su totalidad en tres tomos por Adriana Hidalgo Editores en 2015, bajo el título *Vigilabundo*<sup>54</sup>. Este “mago” de la palabra, como lo denomina la escritora Pola Oloixarac (1) es uno de los herederos de la tradición orientalista instaurada por Ortiz. Silvio Mattoni, en su conversación del 7 de julio de 2013 en la Universidad Nacional de Córdoba, dijo al respecto:

---

<sup>53</sup> Entre las distinciones a este poeta se encuentran: “el Premio Nacional de Poesía Mauricio Kohen, por su libro *Animaciones suspendidas* (1985), la beca Antorchas, trayectoria en las artes (1990), el Primer Premio Municipal de Poesía de la Ciudad de Buenos Aires, por su libro *La banda oscura de Alejandro* (1998), la beca John Simon Guggenheim (1995), el Premio Konex de Poesía (2004), el Premio de Poesía Hispanoamericana Festival de la Lira en Cuenca, Ecuador, por su libro *Las cuatro estaciones* (2009) y el segundo Premio Nacional de Literatura de Poesía, por su libro *Las cuatro estaciones*, Argentina, 2011” (Universidad Nacional de Córdoba)”

<sup>54</sup> El lanzamiento de la obra completa de Carrera fue el 19 de junio del 2015 en el MALBA (Museo de arte latinoamericano de Buenos Aires). Pablo Gianera entrevistó al poeta por la ocasión.

La relación entre Juan L., Padeletti y Arturo está planteada de una manera pactante. De hecho, recuerdo un amigo que había hecho un ensayo, por allá en los años ochenta, sobre los lectores de Juan L, donde estaba Padeletti y Arturo. Él tenía la teoría de los “poscursores”; de que Juan L fundaba una serie de lectores (Mattoni).

En esa serie de lectores, en la que Arturo es uno de los “poscursores” de Ortiz y un lector de Padeletti<sup>55</sup>, la poesía es un acto abierto a la intemperie de los elementos naturales, centrada en el instante como el lugar de enunciación de una voz poética integrada al cosmos. Asimismo, hay una fuerte insistencia sobre el pensamiento del afuera, es decir, el pensamiento que se relaciona con los fenómenos del mundo natural, y con esto se deja a un lado la insistencia en el sujeto poético como centro autoridad del sentido del poema, en lo que se refiere a la enunciación del pensamiento. Esto último está muy relacionado, como se ha visto en los capítulos anteriores, con la búsqueda de otros ejes estéticos y filosóficos, como el budismo zen y el pensamiento chino clásico por parte de cierta “veta” de la poesía argentina del siglo XX.

En Carrera hallamos rasgos del pensamiento estético sino-japonés (más específicamente del budismo zen) presentes en Ortiz y Padeletti: prelación de la escena natural o los objetos respecto a la sensibilidad o el lirismo subjetivo de la voz poética, preeminencia del instante (o escritura notativa, haciendo uso del concepto de Barthes sobre el haikú) y el énfasis en la imagen y el evento como formas directas de explicación de la experiencia; o, como lo explicaba Youru

---

<sup>55</sup> En el ensayo II de *Nacen los otros*, Carrera menciona, junto a Ortiz, a Hugo Padeletti como “un poeta que leo y quiero mucho” (62) y al cual admira profundamente por hacer de “la paciencia su biofema”. Asimismo, hace referencia a su admiración por la técnica de Padeletti y la relación con el ideograma chino: “así la paciencia, el trabajo su poesía, la sincrética manera de extender su vida sobre lo cotidiano como una pincelada de medido óleo. O como un trazo de pincel de pelo de marta embebido en tinta china sobre el papel de arroz: como un ideograma rápido y eficaz quiere decir lo que dibuja” (64).

Wang en el primer capítulo, muestras de las técnicas del discurso indirecto de la filosofía budista y taoísta.

Sin embargo, los diálogos de Carrera con el orientalismo son de procedencia diversa: algunos provienen de su lectura de la tradición argentina<sup>56</sup>, de su intercambio con las vanguardias latinoamericanas como el neobarroco cubano y el concretismo brasileiro (diálogo que según Martín Prieto será una de las características más sobresalientes de la generación de la nueva poesía argentina<sup>57</sup>); otros, por su fruición como lector y traductor de autores franceses profundamente inspirados por los ideales estéticos de la China clásica y la cultura japonesa; y, finalmente, su interés por la contracultura estadounidense que parece conducirlo al gran referente de la estética y la filosofía japonesa citado en sus entrevistas, ensayos y libros D. T. Suzuki.

La escritura de estos autores influenciada por la estética y los sistemas de pensamiento chinos y japoneses despierta fascinación en Carrera. El motivo es la posibilidad que estas propuestas brindan para restablecer el vínculo con el momento, la sensación y el instante escritural a partir de la disolución del sujeto en la enunciación de la escritura. Como Carrera afirma en *Ensayos murmurados*, “las sensaciones están en la ausencia del hombre y es así como un poema dura” (“1972: Cómo escribo” 66).

---

<sup>56</sup> Martín Prieto anota en su ensayo “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina” que una de las características de la poesía del noventa es el reconocimiento de una tradición poética argentina, que como señalaba Tamara Kamenszain en “El texto silencioso”, crea un padre ficticio que le hacía falta a la vertiente neobarroca de la poesía de este país. Según Kamenszain, en esa tradición se destacan Oliverio Girondo, Juan L. Ortiz, Macedonio Fernández y Francisco Madariaga (24).

<sup>57</sup> Según Prieto, los poetas de los noventa en Argentina, al abrir su espacio de influencias a la producción latinoamericana, dieron finalmente lugar al “diálogo que históricamente la literatura argentina después del Modernismo prefirió no mantener” (“Neobarrocos” 35), y así hicieron más amplio el espacio de las influencias y la tradición poética argentina.

Este capítulo final gravitará alrededor de la pregunta de la naturaleza de su orientalismo y su alcance, en especial en sus libros *Arturo y yo* (1981) y *La banda oscura de Alejandro* (1994)<sup>58</sup>. Primero se hará un recorrido por la poética de Carrera, con énfasis en el quiebre entre su poesía de juventud y el derrotero elegido a mediados de la década del ochenta a nivel estético. Después se hablará de la relación entre su postulado de ser un escritor de influencias y la manera en que su trabajo interpreta y aplica el orientalismo, en especial su lectura del budismo zen a partir de la influencia de Ortiz. Posteriormente, se analizará el orientalismo de Carrera a partir del concepto de “*technê zen*” del profesor John R. Williams. Dicho concepto piensa el zen, más allá del interés religioso, como una manera de hacer las cosas (técnica) inspirada en una racionalidad de corte holístico y orgánico. Este último rasgo se evidenciará insistentemente en los dos libros seleccionados para el análisis, debido a las alusiones a las técnicas estéticas y de pensamiento zen. Por último, a manera de conclusión, se hablará sobre cómo la representación del lejano Oriente, bajo el orientalismo del autor a estudiar en este capítulo es diferente a las aproximaciones de los dos poetas de los cuales Carrera, siguiendo el término usado por Mattoni, es ‘poscursor’. Dado que las premisas fundamentales del zen y su estética son prístinamente sencillas al girar mayormente sobre la nada y la sustracción del ego, este recorrido puede parecer repetitivo, pero solicitamos al lector tener en cuenta que la variaciones sobre la nada presentan matices sutiles, pequeños cambios de ángulo, que por su propia parquedad son importantes y articulan una riqueza de perspectivas.

---

<sup>58</sup> Para fines del análisis, se hará uso de dos ediciones del texto, debido a que una contiene fragmentos ausentes en la otra. Las ediciones a usar son *La banda oscura de Alejandro*. Fragmentos de la Universidad Autónoma de Metropolitana (1993) y “*La banda oscura de Alejandro*” (1994) compilada en *La poesía de Arturo Carrera*. Antología de la obra y la crítica del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (2010).



## **4.2 EL SECRETO INSTANTÁNEO DEL POEMA: LA POÉTICA DE ARTURO CARRERA (1970-1990)**

En contraste con Ortiz que, según Kamenzsain, se definía como un joven viejo al principio de su obra (276), Carrera se describe como el “último joven”: “y te mostrás así con los chicos/ como el último joven/ como si estuvieras encabalgando/ no los versos sino las generaciones” (Carrera cit. por Kamenzsain 276).

De esta manera hace prominente su curiosidad por lo nuevo y lo fresco. Su interés se inclina por el instante (Carrera, “Arturo Carrera ‘Todo poema’” 1) y la indeterminación posmoderna (Prieto “Neobarrocos” 7) como columnas de una poesía caracterizada por la constante exploración formal, intertextual y estética a lo largo de cuatro décadas.

Su “poesía devocional”, como él la define en su entrevista de *La Nación* del 15 de junio del 2015, puede ser pensada, según Nancy Fernández, a manera de “una conjunción sintética de neobarroco como ‘producción más temprana’ y como minimalismo, animación intermitente, donde el olvido da paso a la inminencia” (“Nota”12). Sin embargo, en esa conjunción que caracteriza la prolífica obra de Arturo Carrera hay ciertos rasgos que se mantienen a lo largo del tiempo: la preocupación por el signo lingüístico, la prelación de la sensación sobre el pensamiento racional cartesiano, la genealogía familiar, la infancia como el territorio constante de la inmanencia, la cotidianidad de la provincia como escenario del poema (Kamenzsain 275-276) y la preocupación por formas poéticas fragmentadas capaces de proyectar en el poema la vitalidad del instante siempre ambivalente y simultáneo. En este apartado, siguiendo la conjunción propuesta por Fernández, hablaremos de los distintos momentos de la poética de Carrera: a) los albores experimentales y el neobarroco, b) la escritura simplista de las pequeñas

genealogías: el padre, los hijos, la cotidianidad, el paisaje, para concluir finalmente en c) los rasgos comunes a esa búsqueda poética, que aunque disímil a primera instancia en su corte entre el periodo neobarroco y el simplismo, preserva preocupaciones comunes que empalman con su inclinación por el zen.

#### 4.2.1 Neobarroco

En 1972 sale a la luz pública, iluminado por la lectura en voz alta de Alejandra Pizarnik, su primer poemario *Escrito en un nictógrafo*. En este libro, Carrera consignó su adhesión al neobarroco en el ejercicio constante de sustracción de significantes a partir del exceso del signo lingüístico con el que el libro juega, tanto en su forma física como en su contenido (Vecchio 252). El libro empieza con la negación del sujeto que escribe “el escriba ha desaparecido” (“Escrito en un nictógrafo” 17), afirmación con la que deja al lector en un texto que se aviesa como un espacio en penumbras.

El primer signo de esa penumbra significativa es la ausencia de sujeto poético que guía la voz del poema. El segundo, a nivel de la forma material, es la grafía blanca sobre el fondo negro de la página que *semantiza* el texto como un “pabellón de los muertos / tumba de mutaciones” (22) en el cual las palabras transitan como pájaros perdidos en la “noche de los significantes”, parafraseando la idea de Alejandra Pizarnik sobre la poesía. Otro signo de dicha penumbra es la invitación a la confusión de la identidad como manera de proliferación. En este caso, la entidad proliferada es la muerte con sus distintos nombres precolombinos a lo largo de este recorrido del libro-poema: “Abuela del día, Abuela del Alba / Antiguo Secreto / Antigua ocultadora” (22).

Este libro, como los otros dos escritos durante la década del setenta —*Momento de simetría* (1973) y *Oro* (1974)— es el hito de su adscripción al “neobarroco-concretista”, como lo denomina Jorge Wolff (261). En *Escrito en un nictógrafo* se consignan las características estéticas de la producción de Carrera en la década del setenta: proliferación, juego de dobles en el sujeto y el objeto de la escritura, negación-afirmación del sujeto escritural, énfasis en el lenguaje como materia formal y sonora. Asimismo, su proyecto de la “destrucción de cualquier vestigio de ‘voluntad de expresión’” (Wolff 264), es decir, la renuncia a cualquier intento por hacer del poema la expresión del yo del poeta se concretará en este libro como uno de los pilares de la poética personal que Carrera cultivará en las décadas siguientes.

En *Momento de simetría* (1973), Carrera apunta al concepto de *retombée* o resonancia estética de Sarduy. El poema, presentado como un plegable de fondo negro, es una galaxia lingüística que puede ser leída en múltiples direcciones. En diálogo con la propuesta neobarroca, este poema es una invitación a la lectura radial de la que Sarduy habla en sus *Ensayos del barroco y el neobarroco* (Wolff 265), exhorta de nuevo al vaciamiento significativo del lenguaje por medio del derroche y la proliferación textual (Vecchio 254).

Fiel a la influencia de Mallarmé, el significado del lenguaje está en su ritmo y su forma sobre el espacio físico del papel, no en la imposición significativa dada por el poeta como el centro de producción del sentido intelectual. La forma, siguiendo al poeta simbolista francés, es una expresión de la vida y, por lo tanto, del potencial creativo de la obra como una entidad independiente del poeta. El ideal al que Carrera se adscribe es el de la “desaparición elocutoria del poeta” (Mallarmé cit. y traducido Vecchio 266) para hacer brillar, en la medida de lo posible, el lenguaje poético sin la intervención de la voluntad o el deseo del sujeto lírico.

En *Oro* (1974), Carrera apunta al derroche del signo lingüístico (ya implícito en el título, símbolo de una estética dilapidadora) y al gozo del poema, que implica a su vez el despilfarro como gesto estético y vital dentro de la obra de Carrera. Como afirma Néstor Perlonguer en la contratapa: “quien lee este libro perderá tiempo para ganar (burgueses somos a fin de cuentas, o espacio, o topos del gozo” (cit. en Wolff 261).

Para Vecchio, lo que hace que este libro sea crucial dentro del periodo de experimentación neobarroca y concretista de Carrera es que el barroco ha sido ya instaurado como un procedimiento de construcción de una obra (257) y por primera vez, después de los dos libros que enuncian la “ausencia del escriba”, este llena su espacio en el texto poético: “reescribe, reclama, escribe, oye, afirma, sugiere” (“Oro” 33-39). *Oro* es un texto bisagra entre el periodo de experimentación barroca y la escritura simplista del poeta que se abre con *Arturo y yo* (1984). Este segundo momento en su escritura se centra en las genealogías, el paisaje, la infancia, la escritura de lo cotidiano y la celebración de lo pequeño a partir de la sensación.

#### **4.2.2 Simplismo: la escritura transparente**

El libro que marca el quiebre es *Arturo y yo* (1984). Aquí, el escriba es Arturito, el poeta, el niño, el padre, el amanuense del paisaje. La preocupación de la obra, como afirma Cecilia Pachella, se dirige hacia el reflejo, la fascinación por lo efímero, la infancia y la paternidad como temas recurrentes (95).

De igual manera, como señala Tamara Kamenzsain en su ensayo “Mi padre Arturo”, la cotidianidad, los objetos y la escritura pequeña dentro del paisaje se hacen elementos recurrentes en su obra (274-275). En esa escritura con letra pequeña, en la cual el libro de

poemas es más bien una “libretita de apuntes” (*Arturo* 13), la tarea de eliminación del sujeto va a desplazarse de los juegos de vaciamiento significativo de la desaparición del escriba de su primer ciclo al achicamiento de la figura del poeta dentro del espacio poético. Hay escenario del poema. Hay una mayor preocupación por la cotidianidad y las maneras en que la poesía captura todo su brillo y oscuridad. Como afirma Cesar Aira, “la poesía de Arturo Carrera inició su camino hacia la simplicidad en la galería de espejos del neobarroco en los años setenta” (Carrera “La poesía” 1).

En su sed por la transparencia, desde mediados de los ochenta, el trabajo de Carrera se centró en lo que él describe como “el murmullo incontable de lo viviente, de lo cotidiano, de la vida entre mis amigos, mis amores, la gente” (A Carrera “Todo”, 2). En ese murmullo, en ese deletreo en letra cursiva diminuta, el poeta se concentra en la sensación, en la captura del instante no tamizado por el filtro de la reflexión intelectual racional. Para ello, sus temas están relacionados con la vida simple y brillante, cotidiana, intrascendente que se niega ser congelada por la razón: las genealogías, los padres, las madres, los hijos, los niños y la persistencia del campo y las instantáneas visuales, los momentos de los seres amados inmersos en la escena natural.

Este último rasgo –heredado de Juan L. Ortiz, a quien Carrera considera su “clásico”– conduce a lo que Kamenszain denomina respecto a su escritura “esa historia de amor donde poseer es disminuirse” (274), en la cual Carrera se disminuye como poeta y voz lírica para dar espacio a la humildad como postura ética frente al mundo de los afectos a los cuales consagra su obra. Para Fernández, a partir de *Arturo y yo*, “lo autobiográfico pasa por el rescate de lo pequeño, la microscopía que atiende el llamado de lo natural o mejor, los síntomas artificiosos del paisaje: la luz, el color, el trazo (“Vanguardia” 7).

Los libros venideros se consagraron a los pequeños dioses de las genealogías y la infancia siempre idealizada por Carrera. La estructura de estos es “devocional”, de acuerdo a su definición de poesía en la entrevista concedida a Pablo Gianera en junio del 2015: “el poema y todo libro de poesía son una estructura devocional. Nos habla de lo que anhela el otro, pero de lo que anhelan también sus palabras que reúnen” (2).

Esta devoción se hincó ante los dioses del hogar y la familia y rindió culto a lo efímero y a la infancia: la sensación, el instante, los objetos, los recorridos y el dinero (separado de la ley del valor, como amuleto de unos vínculos íntimos).. Ejemplo de lo anterior son *Mi padre*, *Children's Corner* (la infancia, las paternidades); *La banda oscura de Alejandro* (1994), *El vespertillo de las parcas*, *Tratado de las sensaciones* (el instante, el campo y las genealogías femeninas); *Potlatch* (el dinero y los objetos de consumo); *Ticket*, *La inocencia* (el territorio de la ciudad y los recorridos)<sup>59</sup>.

A partir de mediados de los ochenta, su poesía se preocupa por la sensación. De la preocupación por el signo lingüístico y su derroche, Carrera pasará a la obsesión por lo material. Las cosas, en su materialidad, son en sí un reto para el poeta, que procura acercarse a ellas con su lenguaje. Carrera habla de este reto en *Ensayos murmurados* haciendo alusión a Francis Ponge, la empresa del poeta de crear puentes entre el mundo de los objetos y el hombre:

[R]ecordemos que todos ellos nada ocultan, no tienen voluntad de expresión; son por sí mismos, enteramente, honestamente sin restricciones. No tienen para atraer la atención más que sus actitudes físicas, algunas leves apelaciones a la vista, al olfato y a la imaginación. Y es así como el poeta construye el puente entre la indiferente voluntad de

---

<sup>59</sup> Para una síntesis más detallada, consultar la poética de Carrera a lo largo de treinta años, referirse al artículo de Nancy Fernández “‘Vanguardia’ y ‘tradición’ en la poesía de Arturo Carrera”, parte de su tesis doctoral *Escrituras de lo real: Cesar Aira y Arturo Carrera* de la Universidad Nacional de la Plata, en Argentina.

expresión de las cosas, sus laberínticas apelaciones estéticas [...]. (“1972: Cómo escribo” 65)

La materialidad es la invitación silenciosa que hacen las cosas al poeta, para que éste sea el emisario de su silencio en el mundo de los hombres. De ahí que Carrera se concentre, desde mediados de los ochenta, en cómo rescatar esa materialidad a partir de la sensación plasmada en el lenguaje poético. El “escriba”, anunciado en su obra de finales de los setenta y principios de los ochenta, será un intermediario del mundo, el medio por el cual se expresa el paisaje y el instante a partir de las sensaciones que el poeta anota. La búsqueda por la sustracción del poeta como centro signifiante en el sentido del texto, a partir de expresividad de la forma de su momento neobarroco, da pie en esta segunda etapa a la gran preocupación por el instante cotidiano como el espacio donde se da el asombro.

Desde mediados de los ochenta, el gran reto que plantea su poesía es cómo hacer vibrar el acontecimiento en el poema con lenguaje meramente evocativo. La ausencia del escriba, que se hacía presente en *Escrito en nictógrafo* y *Momento de simetría*, es ocupada por la figura del poeta como medio para lograr la expresión de la sensación:

Puedo simplificarlo todo así: yo no escribo, escribe mi sensación, que busca esa memoria de una antigua inmediatez. Escribe el acontecimiento, cuyo simulacro mi sensación despliega, y queda en mi poema “La sensación”, queda el sello de no saber ni cómo escribí, ni cuando, ni como escribirán (“1972: Cómo escribo” 64).

El ahora al que Carrera se consagró desde ese entonces a capturar por medio de la forma poética obtiene una mayor atención en el continuo de sensaciones de la cotidianidad. Para ello su arte se apeg a la pretensión de cierta escritura inocente, representada en la figura del niño como un escriba que se deja aprehender por la luz, el sonido y los olores del mundo que lo circunda,

como sucede en su poema “Siesta”, de *La banda oscura de Alejandro*, en el cual la urdimbre del poema son las sensaciones:

“Las luces ruidosamente tejen los verdes y los plateados  
en una cuenta tan exigua  
que la trama cosquillea  
la urdimbre del viento”  
 (“La banda” 83).

Para poder alcanzar la sensación a la que Carrera alude hay que despojarse de la adultez y asombrarse. Hay que despegarse del pensamiento interno para relacionarse con la red sensorial que es el mundo y dejarse atravesar por el afuera, como un niño, tal como lo señalaba el autor en su ensayo “1972: Cómo escribo un poema”: [E]l asombro, la vía de las sensaciones que anula al hombre para que sea únicamente esa voz llamada ‘niño’. Niño para atravesar los afectos, los preceptos y las sensaciones. No escribimos, atravesamos los colores, los sonidos, un ritmo, las formas. [...]. (66)

En esta fase de su escritura transparente, el asombro es la clave para llegar al misterio. De ahí que la inocencia del niño, de “Arturito” en *Arturo y yo* con su “libretita”, sea indispensable para llegar a ese universo poético que nos habla sobre la profunda y dolorosa belleza de la forma. El mundo que nos plantea Carrera es bello por la permanencia del cambio y su condición de inaprensible, por su *inasibilidad*; por consiguiente, a lo que único a lo que la forma poética puede aspirar es a capturar la estela de esas sombras que se desvanecen como burbujas ante los ojos del lector, como lo consigna “Teatro del vacío” de su libro *Children’s Corner*:

Admiro ahora la pequeña locura de la tarde



que está cambiando de motivos, color.  
que está desapareciendo  
en lo que va a permanecer.  
Oh, la forma de nuestro idílico secreto  
vano”  
(66)

Esa captura, que para Fernández oscila entre la expresión y lo inexpresable (“Vanguardia” 1), es lo que Reinaldo Ladagga, haciendo uso del concepto de Roland Barthes, denomina el uso notativo del lenguaje por parte de Carrera (291). El poeta es un escriba que procura capturar la vida en una libreta, de ahí la tendencia, aunque sus poemas son de larga extensión, al uso del fragmento dentro de sus textos como suerte de técnica para capturar los instantes que componen sus poemas. Al respecto, Carrera afirma en una entrevista con Nora Domínguez: “Sí, mis poemas son extensos. Presentan una figura que en la retórica latina se llamó *Carmen perpetum*. Pero es porque encuentro en la extensión la posibilidad de ser conciso” (Carrera, “The Buenos Aires” 242).

El fragmento dentro de ese “momento continuo del poema” es un balbuceo del cual se sirve Carrera para que podamos “respirar” el instante que ha capturado en su poema. Su poesía, como las nubes o “la bruma de la mañana sobre el río”, opta por lo sensorial como su manera de lectura y apropiación por parte del lector (242).

El otro elemento destacable de esta etapa de la escritura transparente de Carrera, es su preocupación por el paisaje. En *Arturo y yo* se ve la profunda atención al campo, a los detalles sensibles de la escena como protagonistas del poema.

En sus primeros trabajos, la “ausencia del escriba” se vuelca en una escritura pasiva de la enunciación, en la que en ocasiones parecería que el escriba ha aprendido a contemplar sin el afán de mencionar su resistencia al narcisismo poético de la voz lírica.

oh poeta: la tormenta y la tierra  
que avanza en virutas y los remolinos  
a través del monte borrando el indeciso arcoíris.  
 (“Arturo” 50).

La contemplación de las fuerzas naturales en el escenario natural, conlleva el distanciamiento del escriba de la figura del poeta. Su poesía se vuelca sobre el ejercicio de la enunciación como un propósito para capturar, ésta vez, gracias al paisaje, el relámpago del instante sin la intervención del yo como eje de sentido del texto. La sensación por la que aboga su trabajo se inclinará a la eliminación del sujeto como un requisito para reclamar el instante en toda su contundencia: “Las sensaciones están en la ausencia del hombre y es así como un poema dura” (“1972: Cómo escribo” 66); el paisaje es un auxiliar más en esta búsqueda.

Éste, al ser la urdimbre por excelencia de lo material, se transforma en el escenario de la belleza instantánea en la poesía de Carrera a partir de mediados del ochenta. Para Nancy Fernández, desde *Arturo y yo*, el campo es la palabra clave para acercarse a la obra de Carrera y observar ese yo ironizado que se declara fracasado frente a la tarea de nombrar o expresar lo innombrable del paisaje (Fernández, “Vanguardia” 4). A partir de ahí predomina una voz afectada por las fuerzas, los estímulos del paisaje. Un buen ejemplo es su poema “Potlatch” de *La banda oscura de Alejandro* (1994):

Solo la naturaleza  
me mantiene en esa leve confusión llamada estado de 'ánimo'.  
por ella exijo de un narrador que el clima,  
que el paisaje,  
que el olor del aire y su miel.  
Y así,  
tesaurizar las sustancias del viento  
que envenenarán el alma; la fiebre de un instante  
que desorientará la dicha.  
(Carrera, "La banda" 90).

Carrera, como el camaleón, es afectado y cambia según la escena. Su identidad, su subjetividad están conectadas a los estímulos del entorno y el afuera (el clima, el paisaje, el olor del aire, las sustancias del viento). Como advierte Ladagga, haciendo alusión al seminario de la novela de Barthes, respecto a la escritura de Carrera: "no hay sujeto [...] Hay circunstante, alguien que anota en una circunstancia y nos marca con una brevísima nota verbal un instante que sucede" (292). Carrera como sujeto se disemina en el espacio y se hace el escriba de los eventos del afuera.

Su "fidelidad al paisaje", como él prefiere denominarla, es el gran rasgo que el poeta reconoce haber heredado de Juan L. Ortiz. Para Carrera, "si ustedes me preguntan cuándo puede empezar a sentirse en mi obra la influencia de Juanele, yo diría en mi libro *Arturo y yo*" ("Canon" 2). Esa influencia está marcada por la "prueba de soledad del paisaje" (3), el gran esfuerzo por dejar que la naturaleza hable en sus poemas y se muestre en su total implacabilidad.

Carrera se considera un poeta de provincia, una voz siempre afectada por las fuerzas naturales, y esa afectación es la fuerza presente en sus textos a partir del "aminoramiento" de su voz como autoridad dentro del texto. El sujeto como fuerza cohesionadora del sentido del poema

se retira para dejar en pie a un escriba, un amanuense de la naturaleza y el ahora. Carrera, Arturo, Arturito son un medio para que la sensación perviva en las palabras y supere el sujeto en sus poemas.

#### **4.2.3 El escriba en el sitio vacío del poema: características comunes de su poética**

Aunque existen diferencias entre los dos periodos de su trabajo, hay núcleos comunes de búsqueda en su trayectoria poética de cuatro décadas. Como afirma Fernández, no se puede hablar de una renuncia total por parte del autor a su momento neobarroco, sino más bien de un ir y venir, que denota líneas direccionales en su trabajo (“Vanguardia” 3). En su obra hay ciertas preocupaciones y procedimientos que se sostienen y se mantienen como rasgos particulares.

El primero es la lucha constante con la figura del sujeto. Muy al unísono con Mallarmé, quien anuncia la desaparición del poeta como centro de su poesía, Carrera, a partir de *Escrito en un nictógrafo* atestigua la urgencia de esa empresa, su hastío por la figura del sujeto como el eje gravitacional de la obra de arte. Hay cierta presencia del yo, gracias a la cual, su obra puede ser leída a modo de “una autobiografía lírica”, como lo dice Pablo Gianera respecto a la publicación *Vigilabundo* (1).

El yo de Carrera es engañoso y apunta a la parodización y eliminación del ego, a partir de diversidad de procedimientos que van cambiando a lo largo de su trabajo. En su ciclo más notoriamente neobarroco, el yo se adscribe a un doble al que se sustrae y, como sucede en *Oro*, se le incluye en la operación textual.

El gesto de referirse al escriba en sus diferentes momentos como otro conlleva, en la operación de duplicidad que se representa en el poema, a un ejercicio de cuestionamiento de la

unicidad y, por tanto, autoridad del yo como eje coherente de sentido, según ya se ve en su libro de 1974:

el escriba escribía  
Cosa preciosa es mi vida  
yo soy un poeta  
de oro es el tesoro  
("Oro" 35)

La superficie textual se presenta como un escenario en la que el texto no representa la verdad del poeta, sino que apunta al vaciamiento del significado lingüístico a partir del borrado mismo de ésta como origen del sentido significativo.

En la década de los ochenta, el cuestionamiento de la autoridad del poeta en el texto se volcó hacia la disminución del poeta como referente significativo. Tamara Kamenszain afirma: "los poetas que se creen grandes ponen todo el peso de su ego sobre un verso afirmativo. Los poetas chiquitos en cambio, desconfiando hasta de su propia inocencia, cuelgan muchas veces la debilidad de los versos sobre su perchero que dibuja un signo de pregunta" (274).

Esa ponderación de poeta chiquito, siguiendo el modelo de Ortiz, es el cuestionamiento a la grandilocuencia de la voz lírica. En Carrera, el descenso de la voz lírica al mundo del poema aparece en la equiparación del poeta con las demás protagonistas del poema presentados en diminutivo, como sucede en "Un día en 'La esperanza'", de *Arturo y yo*:

Esther (28 años) salió a defenderme.  
¿qué le hacen a Arturito?  
No le tiren pasto a Arturito  
que está escribiendo.  
("Arturo " 13)

El poeta, Arturito, no es el gran dios del poema, como suele suceder en la poesía lírica, en la cual la subjetividad vigilante del poeta organiza los sentidos y las percepciones del caótico afuera: en vez de eso, el poeta es un niño más, una criatura sin deidad en su mundo poético de objetos y devociones personales.

El yo de Carrera en la estrategia de aminoramiento es un doble. Una entidad que, al ser representada como un actor dentro de su obra, carece de presencia y, por lo tanto, de centralidad dentro de ese núcleo que es y no es Arturo en su poesía. La función de ese doble es más bien apuntar a una ausencia. Como él mismo afirma en entrevista con Nancy Fernández:

[...] Mi poesía no es autobiográfica es más una memoria de ella. Una memoria de una autobiografía inmemorial –en todo caso– de especie. Creo en esa forma absoluta de autobiografía, pues toda la literatura es absolutamente autobiográfica y negativamente referencial. (“Dialogo” 43)

La poesía es entonces una suerte de memoria de los afectos, las sensaciones y las devociones. Es autobiográfica al referirse a los afectos y devociones que traspasan al poeta como amanuense del instante cotidiano, pero es negativamente referencial porque no alude al yo del poeta como referente semántico. En su poesía, el yo es una entidad en substracción en el flujo del texto consagrado a la forma como vehículo cognitivo.

La forma y la sensación son maneras de conocer y estar en el mundo a manera de una postura ética frente a la vida presente en su poesía. Ya sea con el énfasis neobarroco en la forma y el juego propuesto al lector o con el simplismo de la primacía de las sensaciones en el entramado de la cotidianidad de sus poemas, a partir de los ochenta, su trabajo poético apunta a la búsqueda del instante como máxima de su creación. El instante, equiparado al fragmento en

sus poemas de larga extensión, es la unidad del asombro a la cual Carrera se consagra como poeta “chiquito” dentro de su apuesta poética fiel al paisaje.

Aunque a lo largo de su obra los objetos de escritura cambien (el lenguaje, los niños, las genealogías, el paisaje), hay una constante fascinación por lo efímero. Así como la muerte está presente en sus primeros textos neobarrocos, hay ciertos objetos que evidencian esta fascinación por lo fugaz: el oro, el dinero, la moda, las fuerzas del paisaje que desordenan los sentidos, la luz, el agua, etc... Sin embargo, esa condición de fugacidad de los objetos de su poesía es compensada por la rememoración, la necesidad de tesorizar los momentos en la escritura, como lo relata su poema “5” de *Fotos imaginarias con nieve de verdad* (2008):

Sin embargo en la memoria, ahora  
nos queda el abanico leve  
el limpiabrisas  
de un instante que hurtó la plenitud de  
otros instantes.  
Ese tiempo apenas que vivimos para decir:  
“somos eternos en la levedad pasajera”  
(235)

Esa levedad del brillo del ahora es el destello que une la búsqueda estética de Carrera con el budismo zen japonés. Como veremos, comparado con el de Juan L. Ortiz y el de Padeletti, el orientalismo de Carrera no es de índole política o mística, en primera medida, sino más bien obedece a un interés estético, una postura vital demarcada por el ideal de la belleza, la forma como máxima del texto poético.

El segundo rasgo particular de la poesía de Carrera es que, además del interés directo por el zen desde la lectura de D. T. Suzuki y los poetas del género haikú, tales como Buson (1716-

1784) Bashō (1644-1828) e Issa (1763-1828), es un orientalismo oblicuo, demarcado por su canon personal o, como él lo denomina, “esa clase amplia o comunidad de los escribas y de los lectores de esos escribas” (“Canon” 1). Su fascinación por la estética japonesa, heredada de sus “clásicos”, tiende más hacia el procedimiento de sustracción del sujeto y eficacia textual que a la vocación profunda por lo exótico. A diferencia de Ortiz y Padeletti, en su poesía, Carrera no apela a Japón como un espacio para la utopía política o mística o vital como sucedía con los autores estudiados en capítulos anteriores.

### **4.3 UN ESCRITOR DE INFLUENCIAS: LA COMUNIDAD DE ESCRIBAS ORIENTALISTAS DE CARRERA**

Uno de los rasgos más destacados de Carrera es su autoreconocimiento como un escritor de influencias. En su texto “1982: Juanele”, el poeta dice: “el tema de las influencias, quiero anticiparles, para mí ha sido siempre un tema feliz, si cabe decirlo; un tema que me ha implicado en todo caso de un modo alegre, juguetón, sin culpas ni angustias de ninguna especie”(67).

En ese “modo alegre”, Carrera se presenta muy a menudo como el producto de esas influencias y, por lo tanto, su escritura es el resultado de esa “infatuación amorosa” (“Canon 2”) que es el canon en su poesía y ensayística.

En esa infatuación, el clásico, siguiendo la definición de Italo Calvino en “Seis propuestas para el próximo milenio”, sería ese libro capaz de devolvernos el fervor, la habilidad de viajar al otro y a lo otro en una actitud de profunda gratitud con el pasado (no importa cuán lejano o



cercano sea) y el presente que nos ha permitido esa lectura. Para Carrera, lo importante del clásico, con base en la definición mencionada, es el “efecto de resonancia”, el asombro que su lectura despierta en nosotros, en un lector o comunidad de lectores (“Ensayos” 69).

En esos autores que resuenan en Carrera, la marca orientalista es importante. Empezando por la preocupación por la forma como el centro de la obra de arte desde el simbolismo, hasta llegar a las búsquedas de las vanguardias del siglo XX que, en su renuencia al positivismo como único sistema de pensamiento, apuntan a otros referentes desposeídos de dios y centro, tales como el budismo zen o la cultura china clásica. Ejemplo de ellos, solo por mencionar algunos de los declarados y en muchas ocasiones traducidos por Carrera, están los franceses Mallarmé, Michaux<sup>60</sup>, Bonnefoy y Barthes<sup>61</sup>. Siguiendo con los orientalistas franceses, en la larga línea dejada por Victor Segalen con *sus ensayos sobre el exotismo*, hay una fascinación por el otro y la otredad como categoría relacional del pensar. Otredad basada, como en el caso de Barthes, en la habilidad de descentrarse y volverse un escriba circunstanciante que navega los signos vacíos (“The Preparation” 220). En Michaux destaca la necesidad de estar en “constante estado de alerta”<sup>62</sup> (Fernández, “Vanguardia” 24) y en el caso de Bonnefoy, la fijación por la presencia del ahora que plasma magistralmente en su ensayo sobre el haikú en el libro *Sobre el origen y el sentido*, traducido por Carrera con Silvio Mattoni en 2013.

---

<sup>60</sup> Respecto a la influencia de Michaux sobre Carrera, Fernández dice: “[...] Aira señaló a propósito de una fuerte influencia sobre Carrera: Henry Michaux, quien parece ser el poeta que, al decir de Mattoni, se obstina en el perpetuo estado de alerta para capturar el instante fugitivo” (“Vanguardia” 24).

<sup>61</sup> Las alusiones a estos autores son constantes en las entrevistas y la ensayística de Carrera. Para profundizar en el tema, revisar los ensayos de Nacen los otros (1982) y *Ensayos murmurados* (2009) en los que estos autores son mencionados repetitivamente.

<sup>62</sup> Respecto a la influencia de Michaux sobre Carrera Fernández dice: “[...] Aira señaló a propósito de una fuerte influencia sobre Carrera: Henry Michaux, quien parece ser el poeta que, al decir de Mattoni, se obstina en el perpetuo estado de alerta para capturar el instante fugitivo” (“Vanguardia” 24)

En Latinoamérica, Carrera tiene interés por el concretismo de los hermanos Campos, no lejanos de las estéticas chinas y en especial el haikú, como se puede ver en los trabajos de traducción de Haroldo de Campos sobre la poesía Mao Zedong<sup>63</sup> y, por el otro, presenta una profunda filiación con el neobarroco cubano de Lezama Lima y Sarduy quien, según Fernández, es altamente complejo por “la permeabilidad por donde ingresan tradiciones y referentes clásicos, órficos y orientales” (“Vanguardia” 2).

De la cultura estadounidense están las referencias a John Cage como músico, quien en la búsqueda de sus sonidos da prelación al silencio como expresión del vacío, siguiendo las enseñanzas zen de D.T. Suzuki (1870-1966), de quien se hizo adepto a mediados de los cincuenta.

El tema común a todos en su orientalismo es la preocupación por la imagen, el silencio, la presencia como la forma de estar estéticamente en el mundo menoscabando la urgencia del pensamiento instrumental como el vehículo para fundamentar la existencia en la obra de arte.

En esa forma relacional con el mundo, que consiste en salirse de sí para ser el otro y comprenderse así desde la otredad, la forma y su fugacidad llaman a la total presencia del observador en el ahora. Hay en gran parte de esta tribu de escribas orientalistas una renuncia a la idea del fundamento trascendental como eje de la escritura y la existencia. En nombre de la búsqueda de la belleza, muchos de ellos le apuestan a lanzarse al vacío del silencio en el que habitan lo otro y el otro como todo aquello que descansa en los márgenes de lo *logocéntrico* y la ausencia del sujeto. En Carrera se percibe esa actitud de atención hacia el afuera, al mundo de la vida desapegado del yo.

---

<sup>63</sup> Ver la referencia a las traducciones de Campos de los poemas de Mao Zedong en el capítulo 1.

De la corriente de la filosofía especulativa francesa contemporánea que rehúye a la razón instrumental como el único medio para pensar, recordando al filósofo Pascal Quignard en el capítulo anterior, Carrera rescata la atención por los ritmos y las formas como manera de conocer y estar en el aquí. Su propuesta va a tono con el apego de muchos de estos escritores a la utopía del lejano oriente quienes, en resistencia a la decepción de la razón europea, optaron por el prometedor silencio de la China clásica y el Japón.

Para muchos de estos creadores, este silencio representó la apacible “dramaturgia” del vacío, tan opuesto a la búsqueda trascendental del sujeto pensante cartesiano que llevó a Europa a la miseria del progreso con sus calamidades ambientales y humanas y a las dos guerras mundiales. Carrera, aunque no tiene atisbo de ningún tipo de militancia, opta en su búsqueda por la libertad que la vía orientalista de sus influencias deja abierta: un mundo ajeno a Dios, sin fundamento solo es posible en la levedad de las formas del ahora.

De Mallarmé y los demás simbolistas como Debussy, con quien se ve la intertextualidad en su libro de 1989 *Children's Corner*, está la fascinación por la forma. Mallarmé fue célebre en el París de finales del siglo XIX por su devoción a Oriente, especialmente a China y también al arte japonés (Serrano 221). Parte de esa devoción fue su proyecto por hacer de los poemas espacios gráficos que expresaran, como los ideogramas chinos, el contenido del poema en sí, a partir del poder sensorial del lenguaje como material visual y sonoro (221-223).

Para Silvio Mattoni, Carrera, así como Ortiz y Padeletti comparten el legado orientalista de Mallarmé, al prestar gran atención al elemento gráfico y sonoro del poema en el que el poeta debe desaparecer para dar total visibilidad al signo lingüístico como materia (Rancière 20).

No obstante, en medio de esa comunidad silenciosa y llena de imágenes de los orientalistas que construyen la tradición de Carrera hay un poeta que señala de manera definitiva

su lectura del zen y la relación del budismo con el mundo personal del campo argentino de Carrera: Juan L. Ortiz.

En su conferencia en Caixa-Forum en España, Carrera señalaba de manera rotunda: “¿Por qué elegí a Juanele Ortiz? Es un clásico. Es mi canon. Me ha influido” (“1982: Juanele” 66). En la obra y la figura de Ortiz, Carrera encuentra la fuerza poética que une su interés estético por la imagen, heredado por el neobarroco cubano, el concretismo brasileiro y el simbolismo francés con la experiencia inmediata del campo argentino y sobre todo, la posibilidad de encontrar aplicaciones a la desaparición del escriba en su disolución total con el afuera:

Si la poesía escrita puede ser un empirismo, es decir una sintaxis y una experimentación constantes dentro de no importa cuáles límites, podemos imaginar a Juanele Ortiz como la experiencia de lo imperceptible, de una pragmática de lo imperceptible, y eso me gusta. Su “empirismo” lo había llevado a atravesarlo todo como el viento. Pero para decirlo de un modo más directo: se había vuelto un río. (75)

Esa “pragmática de lo imperceptible”, que Carrera considera en Ortiz como su rasgo más zen (77), es precisamente uno de los atributos más consistentes en su búsqueda estética después de *Arturo y yo*. Veamos estos versos del poema “Teatro del vacío” del libro *Children’s Corner* (1989):

La pez que viene a la traición  
de otra mente velada  
ligera y penosamente lo apresa  
y adhiere  
y raspa  
y después de un tirón lo libera  
otro cielo imantado, a otra orilla

intocada  
a otro corazón [...]  
("Children's Corner" 67)

Lo imperceptible en este fragmento, lo propio de la estética zen, es la disolución del sujeto en describir, en este poema, la escena ambivalente de la brea y la pesca (la pez, sustantivo femenino, también es brea). Aunque para Chul Han el éxito en el caso del zen se halla en su insipidez a falta de un yo (*Filosofía* loc. 567), esa falta del juicio de la primera persona resalta la materialidad de la escena descrita en el verso. En páginas anteriores, Carrera decía en páginas anteriores, parafraseando a Ponge, que la "honestidad" indiferente de la cosas se comunicaban con el poeta a partir de sensaciones transmitidas desde su muda y expresiva materialidad. De Ortiz, Carrera emula esa discreta disolución del sujeto que privilegia la expresividad material del mundo en sus poemas, sin abstraerse totalmente del mundo vivido (aunque tienda a renunciar al privilegio del juicio del poeta como eje del sentido del texto).

Logra esto imitando uno de los procedimientos más comunes en la poética de Ortiz: el uso de la adjetivación como una manera hacer presente al poeta sin imponer su juicio sobre lo observado. En el verso anterior, esas marcas de valor se hallan en los adjetivos y adverbios (velada, ligera, penosamente, intocada). Como se observa, la voz de Carrera es casi imperceptible y el empirismo de la escena es su carácter totalmente fluido. La contemplación reside en el acto de describir sin apelar a la intervención de la primera persona de manera directa para aludir al lector.

El otro elemento que marca la influencia zen de Juanele sobre Carrera es la recurrencia al paisaje como el espacio por excelencia de la poesía. Carrera ve el mayor vínculo entre su poesía,

Ortiz y el zen en el llamado al vacío del campo, definido en sus palabras como la “soledad del paisaje”:

Debo plantarme finalmente ante la obra de Juanele y decidir, como él mismo lo hacía, otra de las nociones imprescindibles en su obra, como es la llamada “soledad del paisaje”. Debo decidirme a pensar que su obra es un paisaje, que su poesía pudo ser o es lo que podríamos llamar un poco aventureramente “poesía de paisaje”, así como decimos que en Oriente existe una “pintura de paisaje”. (“1982: Juanele” 79)

En Ortiz, Carrera ve el empirismo de un poeta ligado a una postura ética frente al paisaje. La prueba de la soledad del paisaje, como lo explica posteriormente en este ensayo, es para este poeta la posibilidad de entregarse a la experiencia sensitiva de la naturaleza sin escudarse en las certezas del pensamiento interno del yo. Es, usando el término de Ortiz, “poesía de la intemperie”, que implica una actitud abierta frente a las expresiones del mundo material a partir de las sensaciones que estas transmiten. Carrera anota en su texto “1982: Juanele” que Ortiz logra la asimilación del zen en la transparencia de su función poética:

En una entrevista con Jorge Conti, cuando este le pregunta cómo definía la función poética del lenguaje, Juanele responde: “Cuando es utilizado de una manera, diríamos... (Claro, hay que hablar de una manera, en cierto modo religiosa) de ‘iluminación’... es decir se carga tanto, pone en función, tantas virtualidades fonéticas, conceptuales, rítmicas, que paradójicamente y a la vez se hace transparente y recibe (justamente ahí está la doctrina Zen), por hacerse casi inexistente, recibe, digo, ciertas esencias, ciertas atmósferas, ciertos aires de esa realidad que al hombre se le escapa... que no puede asir”. (Ortiz, cit en “1982: Juanele” 84).

Esa transparencia, la necesidad de un lenguaje casi instantáneo, que procure no ser demasiado filtrado por la razón instrumental como para antes lograr la “iluminación”, es lo que

Carrera define como la gran característica de su trabajo heredada de Ortiz: “creo que eso fue lo que me dejó y aún me deja Juanele cuando lo leo: la idea de que la vida debe ser captada rotundamente, como intenta hacerlo la pintura japonesa sumi-é”. (79)

En la obra de Carrera, esa captura de la vida como sumi-é es, como lo veremos más adelante, la promesa de una intención estética, y es, en otras ocasiones, un procedimiento para capturar los momentos del afuera. Sin embargo, el procedimiento sumi-é mezclará con frecuencia con otros procedimientos no zen, tales como el uso referencial de la primera persona y, en otras instancias, la experiencia del poema.

No obstante, cabe destacar, sin aspirar a ser puristas como se exponía en el capítulo anterior, que en tanto en Carrera como en Ortiz y Padeletti, es casi imposible hablar de estéticas y sistemas de pensamiento puramente orientalistas; sino que se habla de lugares de enunciación mixtos, en los cuales el canon y los sistemas de pensamiento occidentales se mezclan con procedimientos estéticos y filosóficos del lejano Oriente, en este caso los del budismo zen, para alcanzar la prometida plenitud de la belleza en la obra de arte como un tesaurizado ahora.

#### **4.4 EL ORIENTALISMO DE ARTURO CARRERA**

En primera medida, ¿qué reconocemos como rasgos orientalistas en su trabajo? Para empezar es importante subrayar, especialmente en *Arturo y yo* y *La banda oscura de Alejandro*, cuáles son los rasgos que muestran su afinidad sobre todo con el zen en su etapa de escritura transparente.

Primero sería el énfasis en la naturaleza. Como en el haikú y la poesía clásica china, en la poesía de Carrera, la escena natural, el campo, es el gran protagonista de sus poemas:

Y lo traje simplemente para acercarme y acercarlos a ustedes, las variaciones sigilosas de una idea nueva de Naturaleza: aquella que miramos desde el cuadrado de la página, en los versos, en las sílabas, en sus acentos, en su sonido, en los intervalos repetidos pero diferentes —lo que rememora una noción de ritmo distinta, también nueva[...] (“1982: Juanele” 67)

La “escena”, usando el término de la teoría literaria clásica china<sup>64</sup>, mencionada en el primer capítulo, según Cecil Chu-Chin Sun en *Pearl from the Dragon’s Mouth*, es el espacio al que el autor nos invita a sumergirnos. La naturaleza es la forma textual en sí y esa forma, según la propuesta de Carrera, es el ritmo que, en la teoría crítica de la poesía china, es la capacidad evocativa del texto de despertar en el lector, por medio de lo suprasensorial, las sensaciones del poeta frente al evento o instante anotado.

Aunque hay mención al sujeto, predomina el interés de Carrera en desdibujarlo como entidad central a lo largo de toda su obra, acentuando las sensaciones, los efectos del afuera que aparecen en la ventana del poema. Esta aproximación hace de su poesía, a partir de *Arturo y yo*, un espacio de relaciones ontológicamente simétricas, en el cual el poeta no es el artífice sino un mediador entre las diversas relaciones que el afuera ofrece o, en palabras de Carrera, ser el “embajador del silencio” de las cosas en el mundo de los hombres (“1972: Cómo escribo” 62).

Para Carrera, en contraposición a la tradición lírica occidental, el poeta busca ser pequeño. En relación a lo anterior él dice:

---

<sup>64</sup> A nivel crítico, la poesía china clásica y el haikú son leídos bajo filtros similares. La razón es que durante el periodo imperial japonés Edo (1603-1868), la élite japonesa (en especial sus artes y letras) fueron modeladas a partir del referente cultural, religioso y estético de la dinastía china T’ang del siglo VI. Esta influencia fue notoria en la configuración del haikú y su forma notativa, cuyo objetivo era alcanzar la forma serena del contemplador y su perfecta fusión con la escena en su brevísima estructura silábica. Ejemplos de lo anterior son la influencia e intertextualidades de los grandes poetas del género Bashō, Shōtetsu, Buson con Li-Po, Du Fu y Wang-Wei (Wilson).



Detesto la suficiencia de los grandes proyectos y de las nociones de Obras, sean fechadas o abiertas. Un poeta hablando de su Obra me parece una obscenidad y una fatuidad si pensamos que Matsuo Bashō hizo una obra prima con un poema de diez y siete sílabas. Me agradan los grandes maestros de instantaneidades, no de trascendencias. (“Ley” 7).

Así como Bashō es un poeta grande para él al ser un maestro de lo inmanente, de lo instantáneo, el autor rinde persistente tributo en sus entrevistas, intervenciones y producción crítica ensayística a las formas sintéticas del arte pictórico y poético zen representadas en el haikú y el sumi-é.

Ya en los albores de su obra y su representación pública con su afín literario, Cesar Aira, Carrera expone el haikú como la forma idealizada de la concisión poética a la que como joven poeta aspira y emula con intensidad. Al respecto está este fragmento de “1950: El niño que le mordí la nariz” en el que Carrera habla de los dones de la escritura de Aira, : “es cierto, pero el enigma no se vuelve más grande cuando preguntamos por la naturaleza de los dones ¿Cuáles dones? Solo dos: el poema y la novela. El haikú y la preparación de su duración en otro instante” (40).

¿Cuáles son entonces los dones del haikú? Su brevedad, la capacidad puramente enunciativa y despojada de la pretensión egocéntrica. El zen como filosofía y, por lo tanto, el haikú como su forma poética ofrecen a Carrera el medio para plasmar el instante carente de centro, en el cual la inmanencia construye la red de sentido del escrito. En su insistencia por la sensación del ahora, el zen es un canal para continuar con su búsqueda original de la desaparición del escriba y enfatizar en el efecto de la materialidad del mundo externo en sus poemas.

El poema es la anotación de una secuencia de sensaciones fragmentadas e intensas, que no buscan ser coherentes sino vívidas, como se puede ver en esta estrofa de su poema “Un día en la esperanza” de *Arturo y yo*:

Murmullo del agua  
los juguetes enfriándose  
las manitas de los niños  
para la densidad del arcoíris  
(21)

El sonido del agua, la imagen táctil de los juguetes, las manitas de los niños son posibles en un mismo lugar, aún con su aparente inconexión lógica en el texto, porque todas estas instantáneas sensoriales están unidas por el ahora en el que acontecen. Su frugal desorden obedece a que no han sido organizadas en una secuencia lógica por el referente del poema como eje de sentido lineal que sería la construcción de una experiencia desde el poema. Al contrario, parecen haber sido dejadas a la intemperie de la total desinteriorización de la experiencia en el escrito. Como en el zen, lo sagrado, el sentido de unicidad dado por el sujeto-dios que es el poeta, ha sido quebrado (Han, *Filosofía* 602).

En ese espacio textual mundano al que invita Carrera, la notación al estilo de haikú cobra toda su fuerza al volcar el poema al espacio de la total exterioridad y procurar renunciar a la pretensión del poeta de ser el dios y artífice de la creación poética (aunque su figura aparezca en todo el escenario de su obra bajo los nombres de Arturo y Arturito<sup>65</sup>).

---

<sup>65</sup> Nancy Fernández, en su ensayo “‘Vanguardia’ y ‘Tradición’ en Arturo Carrera”, afirma que la referencialidad a la primera persona en este poeta apunta a la “escisión del yo”. buscando a partir de la proliferación de su identidad dentro del texto poético, él busca la eliminación de la misma, la disolución del centro de sentido del

Otro de los recursos del arte zen que ejerce atracción sobre este poeta es el sumi-é. La inmediatez, la eficacia son máximas de ese proceso de anotación al que sus poemas aspiran dentro de la totalidad del campo. En repetidas ocasiones, Carrera hace énfasis en este estilo pictórico, homologable para él con el proceso de escritura, en el cual prevalece “la idea de que la vida debe ser captada rotundamente” (“1982: Juanele” 70) sin necesidad de ser tamizada por el pensamiento instrumental racional en la escritura. Para Carrera, el sumi-é es:

[...] lo más comparable a la escritura manuscrita, ya que en Oriente el sumi-é y la caligrafía son considerados la misma clase de arte [...]. Podría decirse que es una especie de boceto en negro y blanco. La tinta se prepara con hollín y cola, y el pincel es de pelo de oveja o tejón; se confecciona así para que absorba mucho fluido. El papel debe ser delgado y absorberá, también, mucha tinta. De modo que si el pincel se demora mucho, el papel se rasga. Las líneas han de dibujarse lo más rápidamente posible y en la menor cantidad. No se permite la deliberación, ni el borrado, ni las correcciones.

¿Qué quiere decir todo esto? Que el artista debe seguir su inspiración volcando la energía de su espíritu en esos trazos, sin hacer demasiadas concesiones al realismo. (70)

Si el poema es tomado como el papel y la tinta, por el impulso de la escritura y el lenguaje, la propuesta de Carrera es la de poemas imperfectos que estén volcados hacia la intensidad de la sensación y no a la perfección formal. En esa percepción, muy cercana al zen al postular la imperfección como la forma que el mundo toma para ser aprehendido, el texto poético es una sumatoria de fragmentos que apuntan a lo cotidiano como el centro de realización de la experiencia.

---

yo; por lo tanto, ese “Arturo” y “Arturito” repetitivos en su obra subrayan la teatralidad del yo y su ficcionalidad, la naturaleza única ficticia del yo lírico, para dejar simplemente al escriba como un actor más en el entramado del mundo de las sensaciones. (15-27).

Al apostar a la escritura de la imperfección, descentrada, fragmentaria, Carrera se dirige hacia la destrucción de la belleza a suerte de un producto trascendente logrado por el poeta. La belleza en su trabajo parece surgir como en el sumi-é, siguiendo su paráfrasis de Suzuki: “la línea del pintor [...] es final [...] nada puede trascenderla, nada puede recobrarla; es inevitable como el resplandor de un relámpago, ni el artista puede deshacerla: de allí surge su belleza (69).

Esta concepción desacraliza la visión de la poesía como un producto del artista entregado a la corrección de sus formas hasta ser capaz de alcanza la belleza. El poema, como el finísimo papel sobre el que se plasman los errores, manchones y fisuras del exceso de tinta, es el reflejo de la relaciones del “escriba” con las otras entidades dentro de ese universo ontológico simétrico. Ese reflejo, siguiendo el zen, es la vía al conocimiento de a la realidad última, ya que el mundo carece de una esencia trascendente o inmutable (Han, *Filosofía*, loc 477). Por ello, en la visión taoísta y del pensamiento chino clásico y el zen, la realidad es vacía, carente de sustancia, como se mostró en el capítulo 2 al referirse a *El sutra del corazón* en la poesía de Hugo Padeletti.

En Carrera, como en el zen, la forma es una manera de conocimiento que nos presenta el mundo a partir de las sensaciones y la apariencia: “el conocimiento y la emoción se adentran a través de todos los sentidos. Mirando también se dice (“Para envenenar” 2). Su poesía le apuesta a la forma como centro y fundamento de su completitud, al renunciar a la trascendencia, a la búsqueda de la sustancia por parte de la voz lírica.

Carrera considera que el poema es una forma, un atisbo de las sombras de los objetos que nos rodean en la red del lenguaje: “el éxito de una forma, de una sensación que roza el universo de las palabras –y las palabras acaso sean un modo de las sensaciones–, está en que esa forma perdure en el tiempo [...] (“1972: Cómo escribo” 63). Su poesía, como se expuso previamente,

apunta a la disolución del sujeto para que la sensación, y por tanto el poema, pervivan más allá de su figura.

En este universo poético, la poesía es un pensamiento del afuera, una poesía de la intemperie, recordando a Juan L. Ortiz. No emana del poeta como centro racional, sino que es una sensación, el reflejo de una relación amistosa con las sensaciones y percepciones que rodean al escriba. Por ello el poeta no hace la forma, no la conoce, pues es un ignorante que solo oye los llamados de las formas, el sonido de los objetos que lo precipitan al poema: “Escucho un poema que me espera como una voz, esa voz que cambia mi cuerpo según la aspereza de su atención, según las variedades de su vertiginoso azar o agonía o mimesis” (66). Esa forma que vuela y mira independiente al poeta como otra entidad en el mundo, está hecha de los momentos, los afectos que cruzan al escritor cuando se deja penetrar por la cotidianidad que es el genuino espacio del asombro.

Hay que recordar que una de las características de la visión zen sobre la realidad y la vida, es la falta de fundamento de esencia, de dios (Han, *Filosofía* loc 186). En la nada de budismo zen, la forma es la vía del conocimiento, pues su carácter *impermanente*, volátil, nos arroja al ahora como el único lugar posible para estar: como dice el maestro Dōgen en el *Shōbōgenzō*: “de golpe se rompe súbitamente en escombros el gran cielo. Lo sagrado y lo mundano desaparecen sin huella. El camino termina en lo no recorrido”(42). De ahí que sea una filosofía de la cotidianidad, de la pura inmanencia, ya que, como advierte el Byung Chul-Han: “la nada o el vacío del budismo zen no está dirigido a ningún *allí* divino. El giro radical a la inmanencia, al *aquí*, es precisamente el distintivo característico del budismo zen [...]” (Han, *Filosofía* loc 178).

En muchos de los trabajos de Carrera posteriores a *Arturo y yo*, la cotidianidad brilla como el sol de su poesía: “lo cotidiano tiene la forma, el misterio de las sensaciones. Para el poeta, lo cotidiano ha de ser el centro” (“1972: Cómo escribo” 65). Cuando el autor habla de la importancia de sus afectos, de su poesía en registro de literatura menor, hace alusión a esa necesidad del poeta de estar en plenitud en el ahora y asombrarse frente a lo cotidiano. El asombro es el cordón que une al poeta con el mundo, al poeta con el lenguaje. En Carrera, el llamado a la cotidianidad es la invitación a mirar con detenimiento el ahora, los instantes de los que están compuestos los momentos de la vida que protagonizan sus poemas. Para Fernández, “si en su poesía se debilita la pura referencialidad, es porque la métrica, midiendo los efectos de la brevedad o de la extensión, trama el tiempo de un continuo que hace posible la captación “instantánea y lúcida” (al decir del autor) del instante y lo cotidiano (“Vanguardia” 7).

El asombro, como ese “estado de la curiosidad insatisfecha” (Carrera, “1972: Cómo escribo” 63), es la manera en la que el autor aborda el afuera como el amplio espacio de las sensaciones: “Sólo la cotidianeidad deja entrever un estado de ilusión que el poeta no desdeña” (63). En la cotidianidad, esa “ilusión” no brilla por su excepcionalidad, sino por la iridiscencia de la experiencia vital común. Ejemplo de lo anterior es el poema “14” de su poemario *Fotos imaginarias con nieve de verdad* (2008):

Así como se dice que fue un relámpago  
fue aplastado por las ruedas del carro  
y el caballo sin embargo luce intacto  
el tatuaje de un rayo,

así la nieve nos dejó marcados  
con el pudor de sus imágenes

La nieve en el pavimento, en el caballo, en los transeúntes descritos en el poema es asombrosa por su mínima y pudorosa cotidianidad. No hay alusiones a acontecimientos que rompen el tiempo y nos ausentan de la vida común. Son asombrosos porque viven con nosotros en la vida diaria y su belleza reside en el acto del poema de tomar nota de ellos.

El asombro de la poética de Carrera es muy afín a la noción del instante zen, en el que el tiempo cotidiano es la continuación de instantes que no rompen de manera heroica el tiempo y son forjados desde la atención a lo usual. Como dice el libro chino de enseñanza chan-zen *Las diez pinturas del buey*:

¿Para qué la búsqueda? En ningún tiempo se echó de menos el buey [...] tenemos que mirar con atención al lugar donde ponemos nuestros pies, y no hemos de perdernos en la lejanía. Pues, en cualquier lugar donde vamos y nos paramos, en verdad el buey está ya siempre bajo nuestros pies (cit. en Han loc. 568)

Carrera “atiende al buey” en su obra después del ochenta, prestando más bien atención a esos momentos de arrobamiento que aparecen en su poesía a suerte de “*satoris*” fragmentarios en los *Carmen perpetum* de sus poemas extensos. La iluminación (*satori*), o el “relámpago” al que alude Carrera, son posibles no por ser excepcionales, sino porque su poesía anhela detenerse en el aquí de lo ordinario.

En ese sentido, su afinidad con el zen, aparte de su papel como traductor de haikús del cual es producto el libro *Haikus de las cuatro estaciones* (2013), es la de un principio filosófico y estético que permite la desaparición del escriba, o mejor, del dios, del yo referencial de la poesía lírica. El zen y sus formas estéticas (haikú y sumi-é) permiten capturar el ahora con energía, pero

ante todo ofrecen la posibilidad de ver la realidad como un escenario abierto, descentrado, ajeno a un dios; es decir permiten acercarse al espacio de lo real, un espacio liberado de la tiranía del pensamiento lineal cartesiano y del yo soberano que tanto daño han hecho a la posibilidad de vivir sin la obligación de explicar.

El zen con su nada permite –especialmente en una época en la que el tiempo ha sido desintegrado, desestructurado por la velocidad de las redes y los nuevos modos de producción (Han, *El aroma* 81)– vivir en el afuera, en la posibilidad de la intemperie (la poética-poyética) que, como Peter Sloterdijk explicaba en el capítulo 1, ha sido uno de los escenarios que Occidente se ha negado desde el triunfo del monoteísmo y de la modernidad.

Este poeta apunta al pensamiento del afuera. Para Carrera, ese pensamiento se daría en su apropiación de la sensación y la contemplación como vías de comprensión y construcción de saberes respecto al mundo. Su poesía nos convida como lectores a reconocerla como una conversación con lo otro, aún con la aparición constante de la primera persona, que conlleva a otras maneras de relacionarse con el lenguaje. Tal como el silencio del haikú y la poesía china clásica, la poesía de Carrera señala el territorio más allá de las palabras donde la vida sucede en el guiño de lo innombrado: el paso de la luz, una temperatura, lo que sucede entre el roce del pasto y el cielo en una tarde de verano percibida en el campo.

Ya sea por sus lecturas oblicuas del canon del pensamiento chino clásico a partir de lo que él denomina sus influencias, sus clásicos o el diálogo con D. T. Suzuki, el orientalismo zen de Carrera rechaza la pretensión de la obra como producto de la interioridad del poema. Por ende, tiende a transformar su poesía en una relación con el afuera, en un acontecimiento más interesado en las sensaciones que en el sujeto que las enuncia. Su desaparición como escriba es



renunciar al privilegio lírico y optar por el carácter descentrado de una poesía que no es un producto, sino un reflejo de la vida descubierta por el asombro ante lo usual.

Sin embargo, aun con la renuncia al privilegio del sentido del yo, ¿opta Carrera por la disolución plena de éste hasta hacerse no sólo la sensación sino lo otro que aparece en el poema? ¿Qué implica concentrarse en lo instantáneo en su trabajo poético? En el siguiente apartado se analizará de qué forma y hasta dónde la disolución del yo y el instante inspirados en la filosofía y la estética zen funcionan específicamente en sus versos. De igual manera se procurará indagar en cómo funciona la “*technê zen*” en los poemas de *Arturo y yo* y *La banda oscura de Alejandro*.

#### **4.4.1 Technê zen en Arturo y yo y La banda oscura de Alejandro**

Si hay dos libros en la poética de Carrera que hablan de la filiación con el zen hasta finales de la década del noventa son *Arturo y yo* (1984) y *La banda oscura de Alejandro* (1994). Los dos, separados por un lapso de una década, se apropian de la *technê zen* entendida como: “un discurso basado en la supuesta tangibilidad y mutua interrelación del budismo zen (incluyendo todas las nociones y técnicas taoístas de práctica espiritual y estética, que en pocas palabras son una *technê*) con las posibilidades de racionalidades orgánicas y holísticas de la tecnocracia racionalista [...]” (Williams 19)<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> [...] a discourse premised on the supposed commensurability and mutual determination of Zen Buddhism (including all of its related Taoist notions and techniques of spiritual and aestheticized practice –in short its *technê*) and its possibilities of an organic and holistic form of rationalist technocracy.

En la *technê* no hay una pretensión de cambiar mundo y su funcionamiento, es más bien una técnica para hacer las cosas (producto de una racionalidad específica). En el caso de Carrera, esta *technê* se aplica a los procedimientos de su escritura para lograr la “transparencia” o la escritura rápida de fragmentos que den cuenta de los instantes a manera de trazo rápido e incompleto. Lo que Fernández denomina en “la cosa vista a medias pero percibida como fenómeno instantáneo, donde el fragmento trama su relación con el continuo” (Fernández, “Vanguardia” 12), es el resultado, entre otras técnicas, de la *technê* zen como una racionalidad orgánica y holística sin mediaciones intelectuales.

La racionalidad holística sería entendida como la noción de un pensamiento de la totalidad, en el cual la diferenciación de las cosas y los seres tiende a desvanecerse para dar prelación a la interdependencia de las entidades del universo. En la poesía de Carrera, esta racionalidad abierta se evidencia en su visión del texto como un espacio incompleto, inacabado, cuyo llamado al lector es a estar en contacto con la energía primigenia de las sensaciones de donde surge la notación de su escritura<sup>67</sup>.

Por esa razón sus poemas, como la vida, están siempre abiertos y disponibles para dejar ver los cuerpos sensoriales que los componen. Como pregunta el poeta Calveyra a Carrera: “¿cómo hacés para ponerte a presencia de tantos elementos peregrinos que de pronto empiezan a tener sentido?” (Carrera, “En Argentina se venden” 2). La respuesta es la apuesta a la transparencia como proyecto de escritura y técnica para captar el afuera.

---

<sup>67</sup> Respecto su aprehensión a los finales cerrados Carrera dice: “cuando leo poemas de otras personas, detesto las conclusiones, prefiero esa cosa deshilvanada que comenzó con una tradición lejana, Sor Juana Inés de la Cruz, donde el poema termina de forma no explicada”. (“El argentino” 2)

Si algo admira Carrera de Ortiz, como veíamos en páginas previas, es este don: la habilidad del poeta entrerriano para renunciar a la identidad personal y abrir su poesía al afuera por medio del uso de la *technê* zen. En Carrera, el fin no es traer Japón o China como lugares de la utopía dentro del espacio del poema, sino alcanzar el punto del vacío que en la racionalidad occidental sería discrepar del concepto de sustancia. Según Han:

La sustancia [...] sin duda es el concepto fundamental del pensamiento occidental. Según Aristóteles, designa lo duradero de todo cambio. Es constitutiva de la unidad y la mismidad del ente[...] la sustancia descansa en la separación y la distinción. Esta separa lo uno de lo otro, mantiene aquello en su mismidad frente a esto. Así la sustancia no está orientada a la apertura sino a lo cerrado (*Filosofía* loc 620).

La renuencia a la sustancia en la poesía de Carrera sería rehuir a la separación entre el poeta, la sensación y la escena, y apostar por escenarios poéticos abiertos. Esto es evidente en la decisión de dejarse atravesar por los afectos y las sensaciones, que en páginas anteriores veíamos como su ideal frente a la relación poema-poeta.

Ejemplo de ello es el fragmento de su poema “Un día en ‘La esperanza’”: “Esta ventanilla está empañada/ no veo bien” (*Arturo* 22). El estado de la ventanilla afecta al espectador. En la manera de enunciación que elige Carrera al no hacer separación del estado de la ventanilla con su mirada, la sustancia de la ventanilla y sus ojos parecen no estar diferenciados. Si observamos la construcción de los dos versos, el efecto es el de dos eventos (la ventanilla empañada y la mirada) concatenados en el espacio de las formas. En el instante de esta escena ofrecido por Carrera, el objeto inanimado (la ventana) y los ojos de Carrera son lo mismo. El sujeto no está separado del mundo material: objeto y sujeto son partes de un todo que se integran en el verso.

En el budismo, como veíamos en el capítulo anterior, el mundo reposa en el vacío: todo es forma y carece de fundamento sustancial. Por lo tanto, el mundo no es una colección de objetos y sujetos diferenciados que se articulan en el tiempo lineal, más bien es una relación indiferente que sucede en el instante (Han, *Filosofía* loc. 253). En la poesía de Carrera, el afán es llegar a ese encuentro indiferenciado en el que el poeta, atravesado por la sensación y su escritura imperfecta y fragmentaria, *es* ese asombro. El zen en Carrera es un asunto de procedimiento, de aproximación “empírica”, como diría él al referirse a Ortiz en su apropiación de la *technê* zen para captar el mundo impreso en sus poemas. Una técnica de escritura que parte del evento y de la disposición contemplativa del poeta.

*Arturo y yo* y *La banda oscura de Alejandro* abordan ese interés por el zen como *technê* de maneras distintas. El primer libro plasma el zen como una técnica para alcanzar la capacidad evocativa de la experiencia sensorial por medio de una escritura transparente, este ideal aparece a suerte de manifiesto poético a lo largo de los poemas que lo componen. El segundo consigna la presencia de la notación y la “escritura incompleta” del haikú (Ladagga 291) como técnicas ya entronizadas en el proyecto escritural de Carrera una década después.

#### **4.4.2 Arturo y yo: una programática zen en la intemperie del campo**

Como hemos anotado en páginas anteriores, este libro es una inflexión en la poética del autor al consignar la simplicidad y la transparencia como los ideales de su estética a partir de mediados de los ochenta. Desde ese momento, Carrera cambia su derrotero estético “infatuado”, usando su expresión sobre la influencia, por la escritura de Ortiz. Como lo describe en su ensayo “1982:

Juanele”: “cuando puede empezar a verse, a sentirse en mi obra la influencia, la ilusión de rozar la experiencia de Juanele, yo diría en mi libro *Arturo y yo*” (78).

Esa experiencia de rozar a Juanele está emparentada con el interés por la *technê* zen como práctica para alcanzar el brillo de la experiencia vital a partir de la notación rápida de lo fútil. El texto que sirve de bisagra entre su admiración por Ortiz y la urgencia por la escritura del instante es el epígrafe de los *Ensayos de budismo zen* (1949) del legendario académico budista zen D. T. Suzuki: “la vida es una pintura sumi-é, que debemos ejecutar de una vez y para siempre, sin vacilación, sin intelección, sin que sean permisibles y posibles las correcciones” (*Arturo y yo* 1).

Entre las premisas de esta inflexión en su poética marcada por el interés por la *technê* zen en *Arturo y yo* están: 1) el campo como el espacio de la “soledad el paisaje”, alrededor del cual girará gran parte de su poesía y 2) la desaparición del poeta y la renuncia a la búsqueda trascendental. Este último proyecto, apunta a la soledad de la sensación que queda en el poema y al abandono del poeta de su rol como productor del poema, para transformarse (usando el término de Barthes en *La preparación de una novela*) en “el sujeto fraseante, que ha sido tocado por la circunstancia” propio de la estética zen (cit. en Ladagga 296).

#### **4.4.2.1 El campo**

Según Edgar Dobry, en *Arturo y yo* Carrera inicia un camino poético caracterizado por un modo de pensar y escribir al borde del vacío surgido de una filosofía y una poesía del acontecimiento (108). La fugacidad que se buscaba en la forma conceptual neobarroca se da desde *Arturo y yo* en la exploración de la sensación y la postulación del poema como una superficie en la que se reflejan los acontecimientos del afuera.

La grandes claves para alcanzar esa poesía abierta son la simplicidad y la pasividad, virtudes, como veíamos previamente, que fueron cultivadas por Ortiz en su escritura intensamente adscrita a la técnica zen (siguiendo la catalogación de John Williams, quien incluye el taoísmo y como antecedentes de la práctica zen).

Carrera apunta a muchas de las técnicas de la práctica zen tales como la simpleza, la contemplación y el énfasis en la experiencia como una forma de escribir y percibir la vida intuitivamente en el espacio de la naturaleza o, como él lo llama, “el campo”. Estas características de su proyecto escritural pueden verse en este fragmento del primer poema de *Arturo y yo* “Una tarde en la ‘La esperanza’”:

¡El campo!  
Lo simple  
la gratuita espera,  
el artificio remoto de un amor  
que embauca la costumbre.

El paso veloz de los primatitos y  
El tiempo detenido, indestructible  
Como el viento en los árboles  
Como el agua en la luz  
(*Arturo y yo* 14-15)

En este fragmento, es el campo quien abre la enunciación. Nótese que el yo lírico no está postulado como el centro de sentido del fragmento o como el productor del sentimiento. En su lugar está el campo como el eje de las premisas y sensaciones presentes en el poema. Es en el campo, palabra escrita entre signos de admiración y ubicada en el gran silencio de dos versos,

donde de manera des-interiorizada el yo lírico expresa en calma<sup>68</sup> el carácter de los objetos y sensaciones congregados en el poema. La primera característica del campo es su simplicidad, el gran don de la pasividad y la demanda de estar fuera de sí para sentirlo (el pensamiento del afuera).

El campo, y no la ciudad, es el lugar donde las imágenes, como las manifestaciones de la vida, se funden unas con otras fortuitamente. Al campo, en contraste con la ciudad, no se le puede explicar bajo razones instrumentales. Es por ello que en su desnudez es el escenario del acontecimiento abierto. A diferencia del espacio urbano, el campo no puede ser organizado y diseñado como un producto de la creación intelectual. De ahí que sea postulado por Carrera como el paradigma de su estética dialogante con “la prueba de la soledad del paisaje” (“1972: Cómo escribo” 69), de la cual surge esta escritura destinada a rescatar la punzada del momento, de la sensación, tal como lo asevera en varias de sus entrevistas a lo largo de los años.

Para el budismo zen, el campo es el escenario ideal de la iluminación, porque al carecer de fundamento, tal como lo explica Han (*Filosofía* loc. 700), se presenta como una pantalla en la que las formas se funden unas con otras para dar la sensación de que el paisaje es el telón de lo indiferenciado, de lo fluido. De ahí que más que un lugar de escritura, sea un ideal que en *Arturo y yo* se expone de manera explícita a suerte de manifiesto: el campo no es meramente un lugar, es una experiencia que para ser aprehendida en plenitud requiere de una disposición pasiva, *des-interiorizada* del yo y ajena al tiempo horizontal de la rutina productiva. Como el lienzo del sumi-é, el gran campo es el lugar donde se dan las virtudes de la *technê* zen.

---

<sup>68</sup> Siéntase el ritmo, la pausa del poema a suerte de la concisión de los versos y la ausencia del encabalgamiento en la concatenación rítmica.

Esas virtudes requieren el abandono del yo pensante: “lo simple, la gratuita espera, el artificio remoto de un amor/ que embauca la costumbre” (14). Todas estas son categorías que aluden a estados pasivos, distantes de la intelección y ajenos al tiempo sin dilección. Lo simple es para el zen, siguiendo a D. T. Suzuki, una de sus reglas primordiales, pues es renuente a la intelección y solo puede ser posible desde la práctica (*Zen* loc 3321), contraria al ejercicio de la reflexión trascendental que nos arroja a los laberintos del yo pensante. En su simplicidad la forma natural, sin los dobleces intelectuales de la complejidad, es quien delata la experiencia del ahora. En este programa de lo simple, de los acontecimientos fútiles e intrascendentes en el espacio del paisaje, la poesía de Carrera enuncia el evento con el fraseo de momentos sensoriales y evita al máximo la intervención de la voz poética como juez intelectual de los acontecimientos presentados.

Después de conjurar la gratuidad y de burlar la rutina como el espacio de la intelección — virtudes que el campo requiere para ser experimentado en plenitud— la tercera estrofa del fragmento elegido frasea un evento: los niños corriendo (los primatitos), mientras se describe un estado de profunda contemplación en el que el tiempo se detiene (“el tiempo detenido/ indestructible”). En meditación el tiempo se disuelve o parece tener el efecto de detenerse cuando el practicante se despoja del sentido de substancia o identidad que lo separa del mundo. Es ahí, como lo señala Byung Chul Han, cuando el observador y el afuera se mezclan y se hace indistinguible determinar quién es el sujeto y el objeto: “el pájaro ‘es’ también la flor; la flor ‘es’ también el pájaro (*Filosofía* loc. 700). Esa contemplación abierta, “amigable” de la vacuidad del budismo zen (loc. 700), carente de sustancia en el tiempo, es la que se ve en los últimos versos de esta estrofa: “como el viento en los árboles /como el agua en la luz”.



En ese estado de conciencia profunda del vacío, de la carencia de identidad diferenciada de las cosas, el viento y la luz son parte del árbol y el agua. Aunque la vida tiene sus propios ciclos palpables en la materia, el tiempo detenido de la contemplación florece cuando el yo ha renunciado a la necesidad de buscar el sentido del mundo trascendente. Al abandonar la intelección, Carrera acaricia ese momento poético que evoca la fuerza de los instantes surgidos en la entrega a la experiencia del campo y a la contemplación de sus formas.

#### **4.4.2.2 La desaparición del poeta y la renuncia a la trascendencia**

En *Arturo* y *yo* el gesto mayor es la desaparición del poeta. Al referirnos a esa desaparición no sólo hablamos de la locutoria, sino del sentido y la búsqueda del fundamento: el acto de lanzar una poesía sin el dios del poeta es menoscabar la idea de la escritura como búsqueda de lo trascendente o la sustancia por parte de un creador que observa el mundo y halla su sentido por medio de un lenguaje que o conduce al pensamiento trascendente. Por el contrario, siguiendo el paradigma del vacío zen, su poesía aparece como el reflejo de las formas indiferenciadas flotantes del mundo (entre las cuales está él) sobre el telón de la vida cotidiana en el campo. Como escribe en su poema “La tardecita”:

Terco poeta como la luna en el agua que se agita,  
El día se agita como yo  
estamos en el campo.  
(*Arturo* 30)

En el espacio vacío del campo, donde todo fluye y se funde, el día y el poeta, el todo y la parte, son lo mismo. En el espacio vacío del campo no hay diferencias ontológicas. El mundo es

un constante fluir de formas que se complementan unas a otras. Como en el territorio de la enseñanza chan y zen, en Carrera en ocasiones parece haber diferencias entre sujeto y objeto tiempo u observador. En la naturaleza presente en su poesía, la experiencia poética es la suspensión. Carente de la raíz del fundamento, del sentido trascendental, el poeta se esconde detrás del velo de las imágenes evocadas en sus versos y así renuncia a ser la raíz de su propia escritura.

Al rehuir a la obligación de tejer la escritura desde el intelecto, el poeta nos presenta una poesía liberada del peso intelectual, práctica que el zen cultiva como la manera de estar en la existencia. Para Suzuki:

La mente está comúnmente saturada de toda clase de sinsentidos intelectuales y sandeces pasionales. Por su puesto, estas son útiles a su manera en nuestra vida diaria. No hay duda de eso. Pero es debido a esta acumulación que somos miserables y nos lamentamos bajo la sensación de opresión de los conceptos. (*Essays* 28)<sup>69</sup>

Para el zen, el propósito de su práctica es liberar al practicante de estas ataduras y ofrecer la opción de una vida libre de la tiranía de la acumulación intelectual. La vía del zen es la reconstrucción de la personalidad a partir de la experiencia y vaciamiento intelectual para llegar al pensamiento del afuera que es relacional e intuitivo: estar en el aquí y el ahora de la experiencia. De ahí que el budismo zen sea ante todo una práctica y no una doctrina, por su rechazo a la teorización.

---

<sup>69</sup> The mind is ordinary chock full with all kinds of intellectual nonsense and passionate rubbish. They are of course useful in their own ways in our daily life. There is no denying that. But it is chiefly because of these accumulations that we are made and groan under the feeling of bondage.

En Carrera, esta premisa es evidente debido a su insubordinación frente al intelecto y la miseria de la mente diletante para dar prelación a la acción como a manera de estar en la experiencia. Ejemplo de lo anterior es este fragmento de su poema “Potlatch de las siesta” de *Arturo y yo*:

Algo que quiere ahorrarnos  
La pena de la escritura: no hace mucho le  
dije a Emeterio: No he fundado ningún sistema  
nuevo de lectura; nada original: ni siquiera,  
volverme imperceptible...ahora enmascarar  
los brazos, las manos... (no dijo nada y después  
pensando que iba al mar con los chicos dijo:  
“Comprate una sombrilla, es algo que puede  
durarte años”)  
(90)

En contraste a su parodia frente a la búsqueda intelectual (“No he fundado ningún sistema nuevo de lectura; nada original”), la manera en que el poema alivia el dolor, a veces inevitable, de la escritura (“Algo que quiere ahorrarnos / la pena de la escritura”) es el evento (“Comprate una sombrilla”). En el budismo zen, como explica Suzuki, lo importante es la acción, pues divagar no nos ayuda a solventar la vida, sino alejarnos de ella. Según el autor japonés:

Buda no era un metafísico y naturalmente evitaba discutir dichos temas por ser estrictamente teóricos y no tener incidencia práctica en alcanzar el nirvana [...]. Él estaba muy ocupado tratando de sacar la flecha venenosa que atravesaba la carne, él no deseaba

averiguar la historia, objetivo y constitución de la flecha; la vida era muy corta para eso<sup>70</sup>.

(*Essays* 49)

A la manera de la instrucción zen, el poema no rinde una explicación intelectual de por qué pensar no solucionará el dolor de la escritura. Su técnica de respuesta frente al problema planteado, como veíamos en Youru Wang en el capítulo 1 respecto al decir silente del taoísmo y el budismo chan-zen, nos ofrece una acción como la solución del problema. En este caso esa solución viene del afuera y es el consejo de su amigo Emeterio de comprar una sombrilla, que es mucho más útil que las elucubraciones del poeta sobre la escritura.

En esa premisa de una escritura que rechaza la congoja del pensamiento intelectual, la escritura de Carrera opta por la desaparición del poeta como el centro de la sensación, el eje del momento. Esa reflexión es evidente en el siguiente fragmento de este poema:

¿Yo busco el agravio de la muerte?  
No; enumero el sentido de una desaparición  
Escrupulosa.  
El arcoíris no.  
Los niños no  
Un amor no  
Un cuerpo que al pasar  
Deja que el deseo nómada se precipite en él  
Como una nevisca incandescente,  
Como una lluvia

---

<sup>70</sup> “The Buddha was not a metaphysician and naturally avoided discussing such subjects as were strictly theoretical and had no practical bearing of the attainment of Nirvāṇa. [...] He was too busy in trying to get rid of the poisonous arrow that had pierced the flesh, he had no desire to inquire into the history, object, and constitution of the arrow; for life was too short for that.”

Fulminante. No  
[...]  
una frase fastuosa que aparece  
en la mitad de un ingenuo  
momento,  
de una ingenua desaparición.  
(92)

Como veíamos en los capítulos anteriores, en el pensamiento chino clásico y en el budismo zen, la idea de una identidad es ilusoria. Para alcanzar la felicidad, el apego a la idea de la persona debe desaparecer. Para Carrera, su desaparición no es morir, pero sí ausentarse de los sentidos creados en el poema y dejar frente al lector las imágenes fugaces del acontecimiento (el arcoíris, el amor, los niños, el cuerpo deseado). Su desaparición reside en la disolución del sujeto diferenciado y estable en estampas de acontecimientos evanescentes.

Su búsqueda de la desaparición del fundamento subjetivo de la escritura conlleva una técnica que nos da a sentir el punzón de la flecha, parafraseando la historia de Buda relatada por Suzuki, sobre la carne del verso sin la pesadez de la justificación trascendental de la belleza por parte del poema. Al contrario, la belleza en Carrera está en el énfasis de la intrascendencia de ésta: la vida es bella porque carece de fundamento y lo único que nos queda es la energía de lo cotidiano cuando es observado con atención. En el zen, la ordinariez es el lugar donde está lo bello.

El asunto, en la práctica estética de este tipo de budismo, a diferencia de la idea de la irrupción de lo bello como un momento único del arte occidental, es que la vida es un continuo de momentos que no son bellos por ser milagrosos o excepcionales, pues, lo que los hace bellos es su callada y efímera presencia en nuestra rutina. Por lo tanto, la belleza que trae el artista en su

obra no es su creación, sino el ejercicio de traer por medio de sus recursos (el lenguaje, su ritmo) nuestra atención a la mutación constante del afuera.

En Carrera, esta tarea se cumple a partir del poder evocativo el deseo que traen sus versos de fraseo evocativo e inacabado. Esta característica se hace notoria en poemarios como *La banda oscura de Alejandro*, en el que la técnica de frasear propia del haikú brilla a lo largo de sus *Carmen perpetum*.

#### **4.4.3 El resplandor de La banda oscura de Alejandro**

Diez años después del lanzamiento de *Arturo y yo* con su inflexión hacia al zen, Carrera publicó *La banda oscura de Alejandro*. En este libro, el zen ha pasado de ser una programática expuesta en los versos a una práctica inserta en la escritura. De la desaparición del escriba hemos sido arrojados a la soledad del zen donde el evento sucede en la intemperie de la cotidianidad sin aviso intelectual al lector. Aquí, el poeta se ha diseminado totalmente con la naturaleza escribiendo en el “Color índigo”:

Solo la naturaleza  
me mantiene en esa  
leve confusión llamada  
“Estado de ánimo”.  
Por ella exijo de un narrador del clima  
que el paisaje,  
que el olor del aire y su miel.[...]  
(90)

El afuera es quien moldea esa confusión en ese estado de ánimo que es el poeta. De su programa inicial de desaparición del poeta en el poema, el resultado es una voz que se ha disuelto en el afuera. El efecto es esta escritura imperfecta, que se observa en lo inacabado de los versos posteriores que exigen de alguien (como si el sujeto narrador intelectual al que corresponde la tarea de la narración del poema se hubiese ausentado por completo del espacio textual) que narre los efectos sensoriales del afuera (que el paisaje/ que el olor...), que transmiten el efecto de trazo poético cargado de la energía del momento.

Como el epígrafe de Suzuki en el libro de 1984, en *La banda oscura de Alejandro Carrera* logra alcanzar ese efecto de escritura de la experiencia, de verso trazado sólo una vez, como la tinta fresca sobre el papel del verso evocada por el epígrafe del libro del académico japonés.

A diferencia de *Arturo y yo*, Carrera aquí ha saltado de la reflexión intelectual sobre el carácter ilusorio del mundo a la escritura de las imágenes flotantes, evanescentes, que brillan por la sutileza de su presencia. Ejemplo de esto es el fragmento de H. Muyse Nussenzving de la “teoría del arcoíris”, que incluye como explicación del título de su libro en medio de la versión del libro (fragmentos) de 1993:

Por encima del arco primario se encuentra el secundario, en el que los colores aparecen en el orden inverso, con el rojo más hacia adentro y el violeta en el borde externo. Una observación cuidadosa revela que la región situada entre ambos arcos es bastante más oscura que el cielo circundante. A esa región oscura se la denominó banda oscura de Alejandro, en honor al filósofo griego Alejandro de Afrodisias, quien la describió por primera vez hacia el año 200 de la era cristiana. (*La banda* 29)

El fragmento servirá como explicación en medio del libro, y no al inicio de éste, de la raigambre del mundo capturado por sus versos. De la sed de transformación del mundo sólido de

la experiencia cotidiana que se evidencia en *Arturo y yo*, Carrera se ha acomodado en este libro en la zona de la total intrascendencia, presentando, sin necesidad de la explicación programática, la fusión de las imágenes del mundo y el escriba como ríos de luz y agua que corren por los fragmentos de su escritura. Carrera, como afirma Han sobre la filosofía del budismo, “se abre sin límites a una anchura mundana” (Loc.100) en el mundo sin fundamento del vacío budista. La idea del carácter pasajero del mundo tan repetido por el zen ha penetrado su escritura hasta que se ha hecho una manera de pensar y usar el lenguaje en su poesía.

En este libro hay dos elementos que ilustran la interiorización del zen en su escritura como forma de pensar desde la escritura del afuera. El primero es la aplicación de los principios artísticos del *sabi*, o lo que Carrera denomina en su poética “la prueba de soledad del paisaje”, y el segundo es el haikú como una escritura abierta del evento que alcanza el máximo de su brillo en su condición abierta.

#### **4.4.3.1 Más allá de la emoción personal: *sabi* o la entrega al paisaje**

El escriba de *La banda oscura de Alejandro* se ha entregado a “la prueba de soledad en el paisaje”, a los caprichos de la escena en el campo en la disposición serena del *sabi* o *wabi* japonés. Carrera manifiesta en su ensayo sobre Juan L. Ortiz (del libro *Ensayos murmurados*) que “la prueba de la soledad del paisaje”, una de las premisas más atrayentes para él del trabajo de Ortiz, es la adaptación por el poeta gualeyo del *sabi* practicado por Bashō y Saigyō. Según Carrera, la meta del *sabi* es “el regreso a la naturaleza [que es] más importante que el regreso al hombre común” (“1972: Cómo escribo” 83). En este principio, que es ante todo una práctica, una racionalidad desprendida del yo como principio de la intelección trascendental, las imágenes evocadas se refieren: “a la soledad impersonal y lejana, a una forma de vigilia profunda o estado



de alerta más allá de la emoción personal y de la conciencia del yo. Imágenes dominadas por un alejamiento sugestivo, quietud, suave melancolía y tranquilidad” (82).

Ese regreso a la naturaleza, a veces sereno, en otras ocasiones agitado por el efecto de los fenómenos naturales sobre la voz poética de Carrera, es la premisa que une este poemario. Del *sabi* como la idea de la entrega al paisaje provienen dos premisas que dominan este libro: a) la conciencia de la escena natural fuera del yo como centro de sentido de la experiencia y b) el alejamiento sugestivo de la escena, la indiferencia.

El primer principio se ve en el siguiente verso, en el cual el poeta es consciente intuitivamente de los estímulos de la naturaleza:

Frente a mí corre el agua desde lo indistinto  
y desembocara sin duda en placeres horrorosamente nuevos,  
y siempre dolorosos.  
Siempre desesperantes en su pasión desesperanzada.  
(*La banda* 82)

Su conciencia del movimiento del agua, si bien desemboca en la delectación del placer, está fuera del poeta, por eso es “indistinta”. El poeta, en su conciencia intuitiva, en ese pensar del afuera, registra la constante inestabilidad del mundo sin intervenir en su juicio. En ese universo indiferenciado, insustancial, que recrea su poesía, las apreciaciones del mundo material están despegadas del juicio del poeta.

La materia, los fenómenos en sí tienen sus propios rasgos, sin que estos obligatoriamente dependan de la labor del observador racional. Por ello, el agua que ve correr el poeta en su desesperanza: está “desapegada” de las ilusiones del que escribe. No obstante, que el agua sea independiente del poeta en su valor, en su ánimo, no implica que este no sea afectado por su relación con el agua y su correr. El agua, si bien fluye indolente frente al poeta, causa “dolor con

sus placeres” a la voz poética que la describe. De manera similar a la formulación del budismo de la contemplación como una acción de conocimiento profundo del universo, ver salir de la intelección en la poesía de Carrera es pensar. Esto último entendido como un acto de tejer vínculos, intercambios y concebir relaciones con las demás entidades en el universo.

En ese pensar desde el afuera, el yo de este poemario centra toda su atención a la naturaleza y los efectos que ésta causa en el estado de vigilia del poeta. Como advierte Ladagga frente a la escritura de lo fotográfico, la poesía de Carrera apunta a capturar el “efecto del paso fugitivo de volúmenes, sonidos y colores que no se dejan fijar” (290), de modo que hace de su escritura una bitácora sensitiva, escrita por una voz que transcribe el dictado sensorial de la intemperie: el yo se ha fundido con el afuera.

En sus versos, lo que queda es la estela de las sensaciones que ha dejado el paisaje en el escriba: el puro asombro frente a la permanencia de lo *impermanente*, como bien reza *El sutra del corazón* y en general el budismo zen en su aproximación a la existencia. Evidencia de lo anterior se lee en el siguiente fragmento del “Color índigo”:

De una noche a otra  
el día cambia; las noches  
permanecen. Y en la mañana está  
otra vez la maravilla de sus venenos,  
la reflexión de las rosas,  
suavísimas y nerviosísimas  
en ese punto de estertor.  
(*La banda* 88-89)

Esta escritura, concebida como “ese sitio vacío donde las palabras se divierten” (Pachella 100), se transforma en el sitio de proyección de las fuerzas de la escena sobre el lenguaje. El poeta es el médium entre las fuerzas naturales y la comunidad de sus lectores tocados por la

suavidad de la rosa, por el cambio del día que evocan sus versos. En este libro, el *sabi* es esa conciencia fuera de sí, del yo que proyecta el mundo en la poesía. En este texto, Carrera ha logrado desaparecer para fundirse con la rosa y el cambio del día y la noche.

Él no ha dejado de pensar, pero su pensamiento “especulativo”, recordando a Pascal Quignard (citado aquí en el capítulo dos), se vuelca totalmente a la escena natural y deja que la sensación nos cuente el acontecimiento: “aunque el día cambie la punzada de la maravilla nos toca la carne como el estertor de la rosa en su silente belleza en el verso”. Para ser tocado por ese estertor, Carrera se ubica en una disposición distante frente lo externo para alcanzar la otra premisa de la entrega a la naturaleza de la práctica *sabi*: la indiferencia serena frente a los eventos de ese paisaje.

#### **4.4.3.2 La indiferencia**

En el zen, una de las características de su percepción del mundo es su carácter impersonal. Al ser todo carente de fundamento, nada tiene una esencia, por lo tanto, la contemplación y la acción en la vida deben ser ajenos al juicio intelectual. La impersonalidad o indiferencia de la práctica *sabi*, y en general de la estética zen, reside en la urgencia de “señalar la presencia del misterio independiente del análisis intelectual” (*Zen* 220), como enfatiza Suzuki, creando así una expresión verbal ajena al juicio y al pensamiento categórico de lo diferenciado. El resultado es una escritura de ritmo sereno dominada por el fragmento, en la cual los eventos suceden en el lenguaje sin la intervención del yo intelectual del poeta.

Este libro es rico en ese tipo de observaciones, en las cuales el mundo deviene serenamente en la página. La belleza es en *La banda oscura de Alejandro* un acontecimiento pausado (en ocasiones) que sucede afuera del juicio personal del que escribe. Su brillo reside en

la conexión de los acontecimientos cotidianos unidos por ese sutil hilo de la conciencia del flujo del universo o *myô*, haciendo uso de término zen (*Zen* 8). Ejemplo de lo anterior es esta estrofa de “Color índigo”:

Los gatos esperan. Custodian. Hacen  
espuma con tu sonrisa.

Por la radio los ruidos,  
las descargas en efluvios  
a pesar de la luz.  
(*La banda* 86)

La serenidad del mundo y su belleza, son indiferentes a nosotros porque sus atributos no son producto de nuestro juicio. La escena del poema subraya la interdependencia de estos pequeños acontecimientos (espera de los gatos, los ruidos en la radio, la luz) al reunirlos en un solo fragmento, como eventos simultáneos en un mismo espacio textual que es el poema. Como se expuso en el capítulo uno con la historia budista del collar de Indra, una de las características de su cosmogonía es el carácter interdependiente de los fenómenos en la red de vacío de la existencia. Desde ese ángulo, la belleza no es el producto de una voluntad estética por parte del poeta, ésta reside en la habilidad del escriba en hacerse imperceptible y hacer uso de su lenguaje como un instrumento de registro de las huellas sensoriales dejadas por los eventos cotidianos.

Recordemos la definición del concepto del buen poema desde la escuela clásica china, definido por la habilidad del vate por fundirse con la escena hasta que fuese indistinguible la franja entre su subjetividad y las impresiones del afuera. En Carrera este deseo se consigna verazmente en esta serie de poemas haciendo del lenguaje un instrumento de resonancia sensorial en la mente del lector.

El otro elemento en esa relación interdependiente, suspendida en el vacío que indica la ontología budista, cual la define Han, es su actitud desprovista de juicios frente a los fenómenos del mundo. La indiferencia en el budismo es el reconocimiento de la condición insustancial e ilusoria del universo. Ésta hace alusión a la naturaleza constante y dinámica de las relaciones entre las demás entidades que componen la vida y que, independiente de los juicios del observador, poseen sus propios atributos y tienen sus propias interacciones sin la necesidad de aducir a un creador o a un sujeto racional sus características o naturaleza. Ejemplo de esta premisa es el siguiente fragmento del poema “Potlatch”:

La indiferencia de unas conexiones  
Nos comprenden.  
Lo inadmisible, lo intransferible,  
por su serenidad inexistentes,  
más allá de su brevísima música  
O cosquilla, [...]  
(*La banda* 85)

El mundo y su música, su serenidad, son independientes a nuestro juicio y sin embargo nos contienen (nos comprenden). El principio de regresar a la naturaleza del *sabi* es ante todo un ejercicio de contemplación del carácter interrelacionado y vacío de la vida, un reconocimiento de la condición cosmocéntrica de la existencia.

En el poema," las conexiones" del mundo están fuera de nosotros. Son reflexiones que flotan en la nada de la existencia. No obstante, aunque su acontecer es indiferente a nuestro juicio, nos afectan (la brevísima música, la cosquilla) y es esa indiferencia es lo que las hace tan poderosamente bellas. Su indiferencia nos llama a lo que Ortiz denominaba la “humildad”:

renunciar al paradigma antropocéntrico y arrojarse al pensamiento del afuera que es, básicamente, aceptar la intuición y la contemplación como experiencias de conocimiento de la vida fuera de los límites del recurso trascendental cartesiano.

Al volcar su pensamiento hacia la intemperie, Carrera logra abrazar, como la práctica zen, la transitoriedad como el estado perpetuo de su poesía. En estos poemas, lo bello ha dejado de ser una intención por parte del poeta para transformarse en el cúmulo de intensidades evocadas en el fraseo de sus fragmentos.

#### **4.4.3.3 Evocación e incompletud: el haikú**

El uso notativo del haikú como técnica de escritura, tal como lo analizábamos en el capítulo 2 respecto a Padeletti, se hace sentir en Carrera como una forma incompleta de llamar a la sensación del mundo en su trabajo. Aunque sus poemas son extensos y divergen de la tradicional forma métrica 5-7-5 del género poético japonés, el poeta hace uso de ese efecto de punzada (o *punctum*, en palabras de Barthes) que tiene el haikú, para evocar la evanescencia de la sensación en sus versos. Ejemplo de ello es la descripción de esta escena en “Tardecita de campo en Yaravi” en la que el uso de la técnica evocativa es evidente:

Tota entredormida y Matilde, abrazadas,  
dejan caer de la mesita una revista Claudia  
donde se lee: “Cinco mujeres crean en Italia,  
Los abrigos de pieles más lujosos  
Del mundo”.  
Las moscas vienen a besarlas con sus flexibles trompetillas,  
vienen a recorrerlas  
Bajo los tules fríos del abandonado té.  
(*La banda* 94)

La fortaleza del haikú, según Stephen Addiss, Fumiko Yamamoto y Akira Yamamoto en *Haikú: An Anthology of Japanese Poems*, reside más que en describir en su habilidad de sugerir y evocar en el lector estados poéticos. “Con o sin la forma 5-7-5 el lector está invitado a ponerse a sí mismo en un modo poético y explorar [la escena] hasta donde sea posible para su imaginación” (Loc. 127). En este fragmento, la voz poética sugiere estados, formas que en este caso hacen alusión a los cuerpos en reposo.

La primera estrofa, a la manera de la poesía occidental lírica, nos da la escena en la que se inscribe la situación: las dos mujeres durmiendo, abrazadas, han dejado caer una revista de moda. En la segunda estrofa, haciendo uso de la evocación, la voz poética bosqueja la atmósfera de la escena. Su fraseo fragmentado deja los versos abiertos a la interpretación del lector. Este en su forma rápida deja las marcas sensitivas (las moscas acercándose a los cuerpos de las dos mujeres en reposo, el té servido sobre los tules) para que el lector elabore la escena sensorial sugerida.

Del haikú, Carrera usa el poder evocativo del lenguaje, le ofrece al lector la posibilidad de recrear con las pistas dejadas en el poema la escena y la atmosfera sugeridas. Como señala Suzuki frente la verbalidad zen, Carrera hace un uso del lenguaje que apunta concretamente a la experiencia (*Zen* 7) eliminando en su escritura rezagos del nombrar como un instrumento de definición trascendental.

#### **4.4.3.4 El sapito en el estanque: Carrera y la intertextualidad con Bashō**

Otro punto de confluencia entre Carrera y el haikú es la intertextualidad presente entre las obras de este género y su trabajo. Ejemplo claro es el poema “Potlatch” que es, como *Carmen perpetum*, una variación del legendario haikú de Bashō de la rana en el estanque. En la traducción de Octavio Paz y Hayashiya Eikichi, su versión es:

Un viejo estanque: 古池や (Furu ike ya)  
salta una rana ¡zas! かわず飛び込む (kawazu tobikomu)  
chapaletéo 水の音 (mizu no oto).  
(1)

En la versión de la edición de Suzuki en inglés *Zen and Japanese Culture*, la versión es la siguiente:

The Old pond, ah!  
A frog jumps in:  
the water sound  
(228)

Se transcriben las dos versiones, pues una es la de uso común en Latinoamérica y la otra, la del texto en habla inglesa, parece coincidir con la respuesta intertextual de Carrera:

pero el sapito no.  
Estaba en el piletón,  
oyendo las tensiones,  
los antagonismos,  
el “aire agrio”  
de un reposo cálido y todo su cuerpo echó  
un orín azul,  
(85)

Mientras Bashō lo sintetiza en una imagen cuyo centro gravita en el movimiento, Carrera formula un estado alternativo al instante propuesto hace más de cuatro siglos por el poeta zen. Aparte del claro juego con el célebre haikú, Carrera desea dar una respuesta que parte ya no desde el movimiento, sino desde cuerpecito en reposo del sapo que expelle un orín azul en el piletón (el estanque).



El juego que propone Carrera, además del intertextual, es el de alargar el aliento del acontecimiento de la experiencia sugerido por el haikú de Bashō, por medio de su técnica de fragmentos en la superficie de un poema extenso. El ideal es hacer uso de su técnica de fragmentos como las ondas que deja el impacto de un guijarro sobre la superficie del agua para alargar la resonancia del instante evocado por Bashō.

Su diálogo con este género de la poesía japonesa supera la fascinación por su forma para hacerse a lo largo de este libro una conversación, una aplicación de su técnica como prolongación de lo efímero. Como “Potlatch” el poemario entero es una variación, una aplicación enriquecida de la técnica artística y vital zen en la poesía de un autor, que aunque nacido en Buenos Aires, reconoce el efluvio del paisaje como el material vital que ánima su estética y su escritura como un proyecto leal al afuera.

#### **4.5 CONCLUSIÓN**

Como el soplo de la flauta llevado por el viento a distantes colinas, el zen atraviesa la obra de Carrera como una corriente de aire que mece su poesía después de mediados de los ochenta. No obstante, aunque el zen resuena en las páginas de su trabajo como una fuerza que moldea su escritura ¿se puede decir que su apreciación de esta práctica artística y de pensamiento es igual a las aplicaciones del budismo zen y el taoísmo en las obras de Padeletti y Ortiz? ¿Cuál es la diferencia entre su forma de abordarlo y las maneras en que el pensamiento chino clásico y el budismo zen influyen los trabajos de los poetas previos? Hay al menos dos diferencias frente a su

lectura de las “dramaturgias de oriente”, recordando la idea de eurotaoísmo de Peter Sloterdijk respecto a los autores anteriores.

La primera es el lugar que tiene el zen en su obra. Si bien es cierto que estos sistemas de pensamiento son referentes de construcción filosófica, ética y artística, en el caso de Ortiz con el sistema de pensamiento chino clásico y la fuerte presencia de la doctrina budista en el sistema de pensamiento presente en el trabajo de Padeletti, en Carrera el zen no es un lugar filosófico o político de la utopía.

A diferencia de los autores previos que se preguntan insistentemente cómo lograr otros espacios de pensamiento y creación alternativos a la modernidad y el pensamiento racional cartesiano, Carrera no parece estar embargado por esa insistencia, aunque haga uso de este tipo de espacios de pensamiento. Su propuesta de “textos-templo” que son sitios textuales donde el sujeto ha desaparecido (Pachella 100), parece proveer, desde el principio de su obra, un lugar de enunciación válido a partir del estado del debate de lo moderno y lo posmoderno a finales del siglo XX en la escritura argentina y latinoamericana.

Ortiz y Padeletti estaban atravesados por la lucha política y colonial de mediados del siglo anterior (sin contar el desencanto de las guerras mundiales, la Guerra Fría y la efervescencia de la contracultura), en cambio, Carrera escribe desde un momento en el que lo moderno ya ha sido cuestionado y la enunciación desde otros lugares alternativos a la modernidad es, en muchas ocasiones, aplaudida como una forma de hablar y pensar la perspectiva latinoamericana, como sucede con el neobarroco latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX. Su lugar de enunciación respecto al uso y aplicación de otros sistemas de pensamiento no euromodernos en su poesía es privilegiado al ser un heredero de las conquistas y los diálogos abiertos por los poetas y creadores latinoamericanos y argentinos, críticos en

oposición frente a la euromodernidad como el único modelo de influencia posible para América Latina. En ese sentido la poesía de Carrera, en su tributo a las influencias, es el producto de los caminos andados por Ortiz y Padeletti en la Argentina.

Por esa razón, el zen no es para Carrera un espacio idealizado de huida a frente a la modernidad. Es más bien una práctica, una técnica que responde a los retos en literatura y filosofía dejados por la crisis de la razón cartesiana de finales del siglo XX.

La segunda diferencia con los autores anteriores, es que al escribir a finales del siglo anterior, después o durante la caída de los grandes discursos de la modernidad europea y en la época del desvanecimiento de la idea de la historia como la búsqueda de la trascendencia, Carrera puede navegar por el vacío de la época sin justificar su predilección por la inmanencia. Mientras los otros dos poetas reclamaban el tiempo de la contemplación como una pausa a la aceleración moderna, Carrera puede explayarse en el tiempo roto, quebrado de la experiencia posmoderna y buscar una manera de estar ahí.

Siguiendo a ByungChul-Han en *El aroma del tiempo*, una de las grandes crisis contemporáneas no es la aceleración del tiempo, que es el gran reto de la modernidad producto de las revoluciones industriales y el fordismo, sino que el tiempo de hoy en la era postindustrial y postfordista, se ha disuelto y ha perdido su sentido (32).

En esa pérdida de sentido del tiempo en el que la experiencia de lo trascendente casi ha desaparecido, por la muerte de Dios y la caída del mito de la historia, el instante es la única posibilidad de hallarle un nuevo sentido a partir de lo intrascendente y la inmanencia. En ese escenario, el zen, como racionalidad divergente y práctica alternativa para abordar el sentido de la existencia, cobra sentido para Occidente, pues ofrece las respuestas filosóficas y vitales afines a la experiencia de la vida contemporánea capitalista tardía. Entre tanto, la apropiación de

Carrera del zen, más que una resistencia o una alternativa frente a la modernidad, es la incorporación de herramientas estéticas y de pensamiento afines al momento posmoderno.

No hay huida o resistencia al paradigma de pensamiento contemporáneo en su apropiación de la *technê* zen: más bien está la asimilación de nuevas racionalidades y prácticas que permiten al individuo contemporáneo disolverse y adaptarse al pensamiento del afuera, este último concebido como un modo afrontar y responder a las preguntas sobre el gozo y el sentido de la experiencia, en contraposición a la incapacidad del modelo cartesiano como forma de explicar y dar sentido a la vida.

Si los poetas anteriores procuraron asirse al instante como una manera de no caer en el cataclismo de la modernidad y su crisis para responder a la pregunta por el sentido de la existencia a lo largo del siglo XX, Carrera está parado en el momento después del derrumbamiento. Mientras los poetas estudiados anteriormente postularon el vacío como una opción, este “mago” de las palabras es quien habita este espacio del abismo de los sentidos trascendentales.

Más que innovar, lo que la poesía de Carrera nos trae a colación es la instauración del pensamiento del afuera que conlleva la técnica zen, como un camino para estar en la vida a partir de la poesía entendida como acontecimiento. Su desaparición como poeta para hacerse, a lo largo de cuarenta años de exploración, el escriba de las sensaciones, no es sólo el resultado del largo camino señalado por su “comunidad” de escribas universales, sino de todos aquellos que, como el maestro zen, han procurado enseñar que cuando el dedo apunta al paisaje, lo importante no es el paisaje que se señala, sino el dedo que apunta a la distancia del campo.

## 5.0 CONCLUSIONES

Ir por la senda de estos poetas a lo largo de seis décadas de orientalismo argentino es ingresar al espacio de lo abierto del mundo material. Es contemplar ese lugar señalado por ellos para la intemperie de lo cotidiano y captar cómo sus apropiaciones del pensamiento chino clásico y el budismo zen cambian acorde a los momentos culturales e históricos en los que les correspondió escribir. Sus interpretaciones y aplicaciones de estas estéticas y sistemas de pensamiento a sus trabajos poéticos están relacionados, en gran medida, a cuestionamientos surgidos desde la tradición idealista, antipositivista argentina, que como se planteaba muy someramente en la introducción, ha sido una fuerza presente en la historia del pensamiento argentino desde los albores de la formación nacional.

Juan L. Ortiz hace un llamado al igualitarismo de la estética y el pensamiento del periodo clásico chino. Más allá de las divergencias entre las políticas culturales del Partido Comunista Chino, en la República Popular China y el legado de la cultura clásica de ese país, este poeta apuntó a China por la posibilidad de la utopía. Utopía que para los hombres y mujeres intelectuales de entreguerras era consustancial a buscar una salida del sinsentido de la modernidad política y filosófica. En el caso de Ortiz, quien escribe en el momento en el que todavía las grandes alternativas políticas colectivas eran una opciones ideológicamente válidas, la salida antipositivista que propone su poesía es la colectividad cósmica, en la cual la figura del

productor desaparece para dar pie a la del sujeto pasivo, que se sustrae de toda centralidad y construye su sentido a partir de las relaciones con los otros sujetos humanos y no humanos del cosmos.

En el marco del anarquismo del cual Ortiz fue partidario desde su juventud, el pensamiento clásico chino con sus marcas taoístas y budistas ofrece una opción relacional compatible con el ideal de una sociedad sin jerarquías en la que el hombre y el sauce valgan por el valor de la vida en sí y no por la relación vertical e instrumental entre sujetos y objetos del capitalismo. Lo atractivo del taoísmo y el budismo chino clásico presente en la poesía de Ortiz, es que son invitaciones a estar en el acontecimiento vital como una forma de revolución. Esta última sería, desde la poesía de Ortiz, no la del movimiento compulsivo moderno, sino la de gravitar lentamente, como los astros, alrededor de la naturaleza contemplada.

La mirada de Padeletti (de quien hemos elegido su obra entre el sesenta y el ochenta) se dirige a la posibilidad mística del ahora a partir la experiencia de lo estético. Los trabajos poéticos estudiados fueron producto de la efervescencia del movimiento contracultural de la segunda mitad del siglo veinte y su despertar a las místicas de oriente y se enfocaron en cómo rescatar la opción de la vía metafísica sin dios como forma de explicar la existencia. Asimismo, la fusión que nos ofrece a sus lectores, entre regímenes epistemológicos occidentales y ontologías budistas, es una manera de responder a uno de los grandes retos argentinos y latinoamericanos de la época: cómo abordar la crisis de la razón cartesiana y a su vez rescatar la necesidad latinoamericana de conservar el instante como la unidad vital y sensorial de la inmanencia desde la tradición letrada. La alternativa por la que se aventura Padeletti es la del referente de la práctica zen y budista de la atención como una acción divergente al paradigma del

progreso, dando espacio así a la experiencia del instante como un sitio de construcción del sentido inmanente de la existencia.

En el caso de Carrera, su elección es el reflejo del legado dejado por Ortiz y Padeletti en cuanto él asume a estos poetas como sus ‘poscursores’ en la Argentina, así como el de la constelación de su comunidad de escribas orientalistas mundiales. En su obra, la elección de la técnica zen obedece a la urgencia de buscar formas estéticas y racionalidades que respondan al vacío de la era del final de siglo, caracterizada por la crisis de los grandes discursos trascendentales. Su apropiación y lectura del zen dentro de su poesía apuntan a la disolución del sujeto y la justificación de la experiencia del instante como centro de sentido vital.

Siguiendo la tradición de Victor Segalen, el filósofo español Rafael Argullol define al cosmopolita como alguien que quiere habitar la complejidad del mundo y busca siempre en el espacio de lo ajeno aquello que pueda enriquecer su origen y sus raíces. El caso de estos poetas, desde el campo argentino, bien puede ajustarse en esa bella definición del cosmopolitismo, en la que la pasividad del taoísmo y el budismo son vías para regresar a la raíz de la pasión por el ahora y la inmanencia de los sentidos, que no solo define lo argentino, sino al latinoamericano como sujeto en la red de sujetos del universo.

Aunque ninguno de ellos conjure la insurrección armada dentro del contexto convulso de la historia política del siglo XX en la Argentina, su silencio y pasividad se hacen más poderosos que una consigna y un fusil. Su invitación a la atención del momento, al despojamiento del yo, al feliz encuentro con el ahora ordinario del mundo material es retornar al lector argentino y latinoamericano algo de la promesa de la felicidad sin los grandes discursos de la trascendencia; la posibilidad de experimentar la plenitud vital en los márgenes del paradigma de la modernidad

europea sin una bandera, sin los rótulos de las grandes promesas sociales políticas y económicas descuartizadas a lo largo de todo el siglo anterior.



## BIBLIOGRAFIA

- Albano, Sergio. *Heidegger, Hölderlin y el budismo zen*. Buenos Aires: Editorial Quadrata, 2007. Impreso.
- Alfieri, Teresa. “El primer ‘Borges’ y los ismos”. *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*. Vol. I. Eds. Hugo E. Biagini y Arturo Andrés Roig. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2004. Impreso.
- Alonso, Rodolfo. “Juan L. Ortiz está vivo”. *Hispanamérica* 8. 22 (1979): 91-93. Impreso.
- Alzari, Agustin. “Ese otro Ortiz: Juan L. En Revista Claridad”. *Revista: Orbis Tertius* 15.16 (2010): 1-9. Impreso.
- Arif, Dirlik. “Asia is Rising - But Where is Going? Thoughts on an Emergent Discourse”. *Humanities Center*. Conferencia. University of Pittsburgh, Pittsburgh. PA. 10 de septiembre del 2014. Impreso. 1-24.
- . “Crisis and Criticism: The Predicament of Global Modernity”. *Humanities Center*. Conversatorio. University of Pittsburgh. Cathedral of Learning. Salón 602. 11 de septiembre del 2014.
- . “Guoxue / National Learning in the Age of Global Modernity”. *Chinese Perspectives*. 1 (2011): 4-13. Web. 11 de octubre del 2014.

- . "Spectres of the Third World: Global Modernity and the End of the Three Worlds". *Third World Quarterly* 25. 1 (2004): 131-148. Impreso.
- Arrighi, Giovanni. *Adam Smith en Pekín. Orígenes y fundamentos del siglo XXI*. Madrid: Akal, 2007.
- Aulicino, J. R. "Grado cero". *La atención: obra reunida*. Tomo I. Por: Hugo Padeletti. Ed. Sergio Delgado. Santa Fe: Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 1999. 169-171. Impreso.
- Azcona Cranwell, Elizabeth. "La lucidez del canto". *La atención: obra reunida* Tomo I. Ed. Sergio Delgado. Santa Fe: Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 1999. 153-159. Impreso.
- Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1980. Impreso.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida*. Trad. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981. Impreso.
- . *La préparation du Roman*. Paris: Seuil, 2003. Impreso.
- . *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Buenos Aires: Siglo XXII Editores, 2004. Impreso.
- . *The Preparation of the Novel. Lecture Course and Seminars at the Collège de France (1978-1979 and 1979-1980)*. Trad. Kate Briggs. New York: Columbia UP, 2010. Impreso.
- Bitar, Francisco. "Introducción". *El junco y la corriente*. Por: Juan L. Ortiz, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2013. Impreso.
- . "Notas". *El junco y la corriente*. Por: Juan L. Ortiz. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2013. Impreso. 181-216.

- Bodhi, Bhikkhu. *The Noble Eightfold Path: The Way to the End of Suffering*. Kandy: Buddhist Publication Society, 1999. Archivo en PDF.
- Borges, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición”. *Discusión*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.128-137. Impreso.
- Brunnhölzl, Karl. *The Heart Attack Sutra. A new Commentary of the Heart Sūtra*. Snow Lion: Boston, 2012. Impreso.
- Burgin, Victor. “Introduction”. *Thinking Photography*. Ed. Victor Burgin. London: McMillan, 1992. Impreso.
- Bustillo, Tania Favela. “La armonía del devenir: zen y poesía en Juan L. Ortiz”. *Acta poética* 35.2 (2014): 35-49. Impreso.
- Carnero, Guillermo. “El tránsito del modernismo a la vanguardia en José Juan Tablada: del Japón exótico al haikú”. *Las armas abisinias: ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Barcelona: Anthropos, 1989.164-182. Impreso.
- Carrera, Arturo. “1950: El niño que le mordí la nariz”. *Ensayos murmurados*. Buenos Aires: Mansalva, 2009. 30-44. Impreso.
- . “1972: Cómo escribo un poema”. *Ensayos murmurados*. Buenos Aires: Mansalva, 2009. 62-66. Impreso.
- . “1982: Juanele”. *Ensayos murmurados*. Buenos Aires: Mansalva, 2009. 67-84. Impreso.
- . “Arturo Carrera ‘Todo poema es un secreto mínimo, instantáneo’”. Entrevista con Pablo Gianera. *La Nación*. 15 de Junio del 2015. 9 de Febrero del 2016. Web.
- . *Arturo y yo*. Córdoba: Alción Editora, 2001. Impreso.
- . “Canon, lo banal lo perdurable en la escritura”. Junio del 2011. Web. 27 de diciembre del 2015.

- . "Children's Corner". Selección. *La poesía de Arturo Carrera. Antología de la obra y la crítica*. Ed. Nancy Fernández y Juan Duchesne Winter. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2010. 59-73. Impreso.
- . "Diálogo con Arturo Carrera". *Oroboro. Revista de poesía e arte*. Junio-agosto 2005. 43. Impreso.
- . "En Argentina se venden ediciones enteras de poesía. Arturo Carrera habló de sus últimos libros con El Confesionario" Entrevista con Juan Manuel Valentini. *El Confesionario*. Web. 1 de Marzo del 2015.
- . "Escrito en un nictógrafo". Selección. *La poesía de Arturo Carrera. Antología de la obra y la crítica*. Ed. Nancy Fernández y Juan Duchesne Winter. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2010. 19-29. Impreso.
- . "Fotos imaginarias con nieve de verdad". Selección. *La poesía de Arturo Carrera. Antología de la obra y la crítica*. Ed. Nancy Fernández y Juan Duchesne Winter. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2010. 231-239. Impreso.
- . *Haikus de las cuatro estaciones. En las versiones de Arturo Carrera*. Buenos Aires: Interzona, 2013. Impreso.
- . "La banda oscura de Alejandro". Selección. *La poesía de Arturo Carrera. Antología de la obra y la crítica*. Ed. Nancy Fernández y Juan Duchesne Winter. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2010. 75-97. Impreso.
- . *La banda oscura de Alejandro. Fragmentos*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993. Impreso.
- . "Ley del instante". *Diario de poesía*. Primavera 1990. 6-9. Impreso.
- . *Nacen los otros*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1993. Impreso.

- . "Oro". Selección. *La poesía de Arturo Carrera. Antología de la obra y la crítica*. Ed. Nancy Fernández y Juan Duchesne Winter. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2010. 31-39. Impreso.
- . " 'Para envenenar amando' una conversación con Arturo Carrera. Entrevista con José Luis Landaeta. *Revista Temporales*. 3 de abril del 2013. Web. 12 de noviembre del 2015.
- . "The Buenos Aires Review" entrevista con Nora Domínguez. *La poesía de Arturo Carrera. Antología de la obra y la crítica*. Ed. Nancy Fernández y Juan Duchesne Winter. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2010. 241-244. Impreso.
- Cartier-Bresson, Henri. *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers: Henri Cartier-Bresson*. Ed. Michael L. Sand. New York: Aperture, 1999. Impreso.
- Ceide Echavarría, Gloria. *El haikai en la lírica mexicana*. México D.F.: Ediciones de Andrea, 1967. Impreso.
- Chang, Chung-Yuang. *Creativity and Taoism. A Study of Chinese Philosophy, Art and Poetry*. London: Singing Dragon, 1965. Impreso.
- Chuang Tzu, Herbert Giles. (1889), *Chuang Tzu, Mystic, Moralism and Social Reformer*, London: George Allen and Unwin (1961). Impreso.
- Clearly, Thomas. "Introduction". *Shōbōgenzō. Zen Essays by Dōgen*. Por: Dōgen. Trad. Thomas Clearly. Honolulu: University of Hawai Press, 1986.1-22 Impreso.
- Comunidad Soto Zen Chile. *La rana de Bashō*. 16 de Febrero del 2009. Web. 2 de Febrero del 2015.
- Cooper, J. C. y Joseph A. Fitzgerald. *An Illustrated Introduction to Taoism: The Wisdom of the Sages*. Bloomington: World Wisdom, 2010. Impreso.

- Cramer, Mark. "Jose Juan Tablada and the Haiku Tradition". *Romance Notes* 16. 2 (1975). 530-535. Impreso.
- Cross, Elisa. "Huellas de oriente en la poesía mexicana". *Réécriture* V, 2009-2010. Web. 20 de Septiembre del 2013.
- Cultural China. *Traditions and leyends. The Chinese and the Moon*. Web. 22 de noviembre del 2015.
- de Campos, Haroldo. "Retórica seca de un poeta fluvial". *Poesía y poética* 30-verano: 1998. México. 40-49. Impreso.
- del Barco, Oscar. *Juan L. Ortiz: poesía y ética*. Córdoba: Alción Editora, 1996. Impreso.
- del Río, Eugenio. "Entrevista a Eugenio del Río sobre de la indignación de ayer a la de hoy (XXII). 'Está bien tener criterios independientes, pero que lo sean no hace siempre buenos a los criterios. Hacían falta ideas para sacar a China del atraso y ahí fracasó Mao'". Entrevista con Salvador López Arnal. *Rebelión / Cultura*. 3 de diciembre de 2014. 1-9. Web.
- Delgado, Sergio. "La obra de Juan L. Ortiz". *Obra completa: incluye En el aura del sauce*. Ed. Sergio Delgado. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2005. Impreso.
- Descola, Philippe, "Beyond Nature and Culture. Forms of Attachment". *HAU: Journal of Ethnographic Theory*. 2 (1) 447-471. Web.
- Deshimaru, Roshi Taisen. *La voz del valle. Enseñanzas zen*. Buenos Aires: Paidós, 1989. Impreso.
- Dobry, Edgar. "Epílogo de Edgar Dobry. Estrategías de desvío". *Arturo y yo 1980*. Córdoba: Alción Editora, 2002. 107-111. Impreso.
- Dōgen. *Shōbōgenzō*. London: Woking-Londres, 1994-1999. Impreso.

- Dussel, Enrique. "Eurocentrismo y modernidad (introducción a las lecturas de Frankfurt)". *Capitalismo y geopolítica del conocimiento*. Ed. Walter Mignolo. Buenos Aires: Ediciones del Siglo, 2001. 59-79. Impreso.
- Fernández, Nancy. "Notas a modo de introducción". *La poesía de Arturo Carrera. Antología de la obra y la crítica*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2010. 7-15. Impreso.
- . "Vanguardia y Tradición en la escritura de Arturo Carrera". *Escrituras de lo real Cesar Aira y Arturo Carrera*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de la Plata, 2005. Web. 7 de diciembre del 2015.
- Fisher-Schreiber *et al.* *The Shambala Dictionary of Buddhism and Zen*. Trad. Michael H. Kohn. Boston: Shambala, 1991. Impreso.
- Flores Ballesteros, Elsa. "Epifanías del vacío: aproximaciones a la obra de Hugo Padeletti. *La atención: obra reunida. Tomo III*. Por: Hugo Padeletti. Ed. Sergio Delgado. Santa Fe: Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 1999. Impreso.
- Freidemberg, Daniel. "Presentación de *Parlamentos del viento*". *La atención: obra reunida Tomo III*. Ed. Sergio Delgado. Santa Fe: Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 1999. 283-285. Impreso.
- . "Revelación de la palabra". *La atención: obra reunida Tomo I*. Ed. Sergio Delgado. Santa Fe: Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 1999. 173-174. Impreso.
- . "Reverberaciones, llamados, misterios: Juan L. Ortiz". *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 1. 52-53 (2000): 79-98. Impreso.
- García Alba, Pompeya Elvira. "El zen y el haikai en la vida de José Juan Tablada". *Texto crítico, Nueva Época*. 6 (1998): 93-101. Impreso.

- García, Tristan. *Form and Object. A Treatise on Things*. Edimburgh: University of Edingburgh, 2014. Impreso.
- Gasquet, Axel. *El llamado de Oriente. Historia cultural del orientalismo argentino (1900-1940)*. Buenos Aires: Eudeba, 2015. Impreso.
- . “El orientalismo argentino (1900-1940), de la revista *Nosotros al grupo Sur*”. *Latin American Studies Center, Working Paper #22. The University of Maryland*. Park College (2008): 1-24. Web. 20 de Junio del 2015.
- . *Oriente al sur: el orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Ciudad de Buenos Aires: Eudeba, 2007. Impreso.
- Gola, Hugo. *Las vueltas del río*. México D.F.: Conaculta, 2010. Impreso.
- Gualino, Arnulfo. “Padeletti, Hugo”. *Historia del Arte en Rosario*. s.f. Web. 20 de enero del 2014.
- Halfon, Mercedes. “Las enseñanzas de don Juan”. *Página/12 Radar*. 8 de febrero de 2009. Web. 5 de Mayo del 2015.
- Han, Byung Chul. *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Helder, 2009. Impreso.
- . *Filosofía del budismo zen*. Barcelona: Herder Editorial, 2015. Edición Kindle.
- Haroontunian, Harry. “Foreword”. *Essay on Exoticism an Asthetic of Diversity*. Por: Victor Segalen. Trad. y Ed. Yaël Rachel Schlick. Durham: Duke University Press, 2002. i-xxvii. Impreso.
- Heidegger, Martin. *De camino al habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002. Impreso.
- . *Sendas perdidas: Holzwege*. Buenos Aires: Losada, 1960. Impreso.



- Helder, D.G., Teresa Gramuglio, Martín Prieto. “El libro del año: la obra completa de Juan L. Ortiz”. *Diario de poesía*. Verano de 1996. 9-11. Impreso.
- Herder, H. D. “Animus et anima”. *La atención: obra reunida* Tomo III. Ed. Sergio Delgado. Santa Fe: Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 1999.277-281. Impreso.
- Kamenzsain Tamara. “Mi padre Arturo”. *La Poesía de Arturo Carrera. Antología de la obra y la crítica*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2010. 273-278. Impreso.
- Kushigian, Julia. *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition in Dialogue with Borges, Paz, and Sarduy*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1991. Impreso.
- Kwant, Cor. “Art and Design”. *The Gingo Pages*. s.f. Web. 19 de enero del 2015.
- La poesía alcanza para todos. “El argentino Arturo Carrera pide poesía con finales abiertos”. 20 de junio 2015. Web. 10 de enero 2016.
- Laddaga, Reinaldo. “Una poesía fotográfica”. *La poesía de Arturo Carrera. Antología de la obra y la crítica*. Ed. Nancy Fernández y Juan Duchesne Winter. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2010. 289-302. Impreso.
- Landis, David Barnhill. “Introduction”. *Bashō Haiku Selected Poems of Matsuo Bashō*. Por: Matsuo Bashō. NewYork: State University of New York Press, 2004. 1-18. Impreso.
- Li-Po. *Poemas*. Pehuén: 2001. Web. 7 de Noviembre del 2015.
- Lidvak, Lili. “Las flores en el modernismo hispanoamericano”. *Creneida*. 1: 2013. 134-159. Web. 22 de agosto del 2015.
- Macho Vidal, Luisa. *Juan L. Ortiz: su cosmovisión oriental*. Rosario: UNR Editora, 1996. Impreso.

- Macromuseo. "Hugo Padeletti". *Colección de arte argentino contemporáneo*. Noviembre del 2009. Web. 20 de enero del 2015.
- Margalit, Avishai e Ian Buruma. *Occidentalism*. New York: Penguin, 2004. Impreso.
- Mattoni, Silvio. Entrevista personal. Universidad de Nacional de Córdoba. Argentina. 7 de Julio del 2013.
- Meissner, Werner. "China's Search for Cultural and National Identity from the Nineteenth Century to the Present". *China Perspectives*, 68. Noviembre - diciembre 2006 (2009): 41-54. Impreso.
- Michaux, Henry. *Un bárbaro en Asia*. Trad. Jorge Luis Borges (1941). Barcelona: Tusquets, 2001. Impreso.
- Mignolo, Walter. "On Gnosis and the Imaginary of the Modern / Colonial World System". *Local Histories / Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledge, and Border Thinking*. Princeton: Princeton UP, 2000.3-46. Impreso.
- Milone, Gabriela. "Pensamiento filosófico y experiencias religiosas en la poesía argentina contemporánea". Disertación. Universidad Nacional de Córdoba, 2012. Impreso.
- Monteleone, Jorge. "Estudio preliminar". *El andariego: poemas 1944-1980*. Por: Hugo Padelitti. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.1-28. Impreso.
- . "Hugo Padeletti". *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 9. Cord. Noel Jitrik. Buenos Aires: Emecé Editores, 2012. 372-392. Impreso.
- Nosotti, Mario. "Contra el mito del poeta contemplativo". *Revista de Cultura* N.º 20 de mayo de 2015. 13 de Junio del 2015.

- Oh, Hye-ri. "Technology, Truth and Discourse: The Migration of the Conception of 'Sajin' from Portrait to Photograph". *History of Art and Architecture Colloquium*. Conferencia. University of Pittsburgh. Frick Fine Arts Building. Salón 203. Octubre 29 del 2014.
- Okakura, Kakuso. *The book of Tea*. New York: Putman's 1906. Web. 13 de Octubre del 2015.
- Oloiroxarac, Pola. "El virreinato del Río de la Plata". Marzo 10 del 2010. Web. Diciembre 18 del 2015.
- Ortiz, Juan L. "De las raíces y el cielo". *Obra completa: incluye En el aura del sauce*. Ed. Sergio Delgado. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2005. 523-551. Impreso.
- . "El aire conmovido". *Obra completa: incluye En el aura del sauce*. Ed. Sergio Delgado. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2005. 353-372. Impreso.
- . "El junco y la corriente". *Obra completa: incluye En el aura del sauce*. Ed. Sergio Delgado. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2005. 553- 663. Impreso.
- . "El silencio de un gran poeta". Entrevista con Jorge Conti. Osvaldo Aguirre (compilador) *Una poesía del futuro: conversaciones con Juan L. Ortiz*. Vol. 2; 2. Buenos Aires: Mansalva, 2008. 61-71. Impreso.
- . "La poesía que circula y está como en el aire". Entrevista con Juana Bignozzi. Osvaldo Aguirre (compilador). *Una poesía del futuro: conversaciones con Juan L. Ortiz*. Vol. 2; 2. Buenos Aires: Mansalva, 2008. 9-35. Impreso.
- . "Los 80 años de un poeta". Entrevista con Vicente Zito Lima y Guillermo Boido. *Revista Crisis*, 39. 1976. 65-69. Impreso.
- . "Un largo poema épico". Entrevista con Francisco Urondo. Entrevista con Ricardo Zelarayan. Osvaldo Aguirre, *Una poesía del futuro: conversaciones con Juan L. Ortiz*. Vol. 2; 2. Buenos Aires: Mansalva, 2008. 73-77. Impreso.

- . “Una cultura que en vez de liberar reprime”. Entrevista con Ricardo Zelarayán. Osvaldo Aguirre (compilador). *Una poesía del futuro: conversaciones con Juan L. Ortiz*. Vol. 2; 2. Buenos Aires: Mansalva, 2008. 49-56. Impreso.
- Pachella, Cecilia. *Muerte e infancia en la poesía de Arturo Carrera*. Córdoba: Editorial Recovecos, 2008. Impreso.
- Padeletti, Hugo. *Canción del viejo*. Buenos Aires: Interzona, 2003. Impreso.
- . *Dibujos y poemas (1950-1965)*. Buenos Aires: Editorial Áncora, 2004. Impreso.
- . *El andariego: poemas 1944-1980*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso.
- . “Hugo Padeletti: el difícil arte de quitar palabras hasta hallar la poesía”. Entrevista con Arturo Carrera. *La atención: obra reunida* Tomo I. Ed. Sergio Delgado. Santa Fe: Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 1999. 175-177. Impreso.
- . *La atención: obra reunida: poemas verbales-poemas plásticos*. Ed. Sergio Delgado. 3 tomos. Santa Fe: Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 1999. Impreso.
- . “La flor y el fruto: Hugo Padeletti, el poeta argentino con pluma y paleta”. Entrevista con Osvaldo Aguirre. *La atención: obra reunida* Tomo I. Por: Hugo Padeletti. Ed. Sergio Delgado. Santa Fe: Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 1999. Impreso.
- . “Los místicos, una especie en extinción”. Entrevista con Miguel Ángel Petracca y Darío Rojo. *Revista de Cultura Ñ Clarín.com*. 23 de diciembre 2011. Web. 10 de mayo 2014.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultural Económica, 1956. Impreso.
- . “Estela de José Juan Tablada”. En *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1971. Impreso.

- . "Introducción" *Trazos Chuang Tzu y otros*. Chuang Tzu, traducción Octavio Paz. México: Ediciones del equilibrista, 1997. Impreso.
- . *Los hijos del limo*. México: Seix Barral, 1994. Impreso.
- Perednik, Jorge Santiago. "Juanele y Ortiz". *Xul*. 1. 12, 1997. 58-66. Impreso.
- Prieto, Martín. "Hugo Padeletti". Breve historia de la literatura argentina. Buenos Aires: Taurus, 2006. Impreso.
- . "Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina". *Lírico*. 3: 2007. Web. 13 de agosto 2015.
- Quignard, Pascal. *Retórica especulativa*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2006. Impreso.
- Rancière, Jacques. *Mallarmé. La poetique de la sirene*. París: Hachett, 1996. Impreso.
- Rosenberg, Fernando. "Diez notas alrededor de Padeletti". *La atención: obra reunida* Tomo I. Ed. Sergio Delgado. Santa Fe: Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 1999. Impreso.
- Rosenberg, Mirta. "Prólogo". *La atención: obra reunida* Tomo I. Ed. Sergio Delgado. Santa Fe: Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 1999. 1-15. Impreso.
- Saer, Juan José. "Liminar". *Obra completa: incluye En el aura del sauce*. Por Juan L. Ortiz. Ed. Sergio Delgado. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2005. 11-14. Impreso.
- Sangye Dorye, Lama. *Budismo. Una tradición viva*. Buenos Aires: Ediciones Dungkar, 2013.
- Segalen, Victor. *Essay on Exoticism an Asthetic of Diversity*. Trad. y Ed. Yaël Rachel Schlick. Durham: Duke University Press, 2002.
- Sekulla, Allan. "Photography as Discourse". *Thinking Photography*. Ed. Victor Burgin. London: McMillan, 1992. 82-94. Impreso.

- Serrano, Richard. "Fans, Silks and Ptyx: Mallarmé and Classical Chinese Poetry". *Comparative Literature*. 50. 3 1998: 220-241. Impreso.
- Shor, Naomy. "Desublimation: Roland's Barthes Aesthetics". *Critical Essays on Roland Barthes*. Ed. Diana Knight. New York: G.K Hall & Co, 2000. Impreso.
- Sloterdijk, Peter. *Eurotaoismo*. Seix Barral, 2001. Impreso.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Alfaguara, 2001. Impreso.
- Strobl, Wolfgang. "El principio de la complementariedad y su significación científico-filosófica". *Anuario filosófico de la Universidad de Navarra* I (1968). 186-163. Impreso.
- Sun, Cecile Chu-chin. *Pearl from the Dragon's Mouth: Evocation of Scene and Feeling in Chinese Poetry*. Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1995. Impreso.
- Suzuki, D T. *Essays in Zen Buddhism*. Grove Press: New York, 1949. Impreso.
- . *Zen and Japanese Culture*. New Jersey: Princeton, 1970. Impreso.
- Tinajero, Aracelli. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. West Lafayette: Purdue UP. 2003. Impreso.
- Van Norden, Bryan W. *Introduction to Classical Chinese Philosophy*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 2011. Impreso.
- Vecchio, Diego. "El despliegue del vacío: Arturo Carrera, el barroco, los orígenes". *La poesía de Arturo Carrera. Antología de la obra y la crítica*. Ed. Nancy Fernández y Juan Duchesne Winter. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2010. 249-260. Impreso.
- Veiravé, Alfredo. *Juan L. Ortiz: la experiencia poética*. Buenos Aires: C. Lohlé, 1984. Impreso.

- Wall, Thomas Carl. *Radical Passivity. Levinas, Blanchot, and Agamben*. New York: SUNY Press, 2008. Impreso.
- Wallace, Alan. “La física cuántica y el budismo dicen lo mismo”. Entrevista con Inma Sanchíz. *La Vanguardia*, 12 de noviembre 2008: Contraportada. Impreso.
- Wang, Youru. *Linguistic Strategies in Daoist Zhuangzi and Chan Buddhism*. Londres: Routledge, 2003. Impreso.
- Wernicke, Guadalupe. “Juan L Ortiz: traductor de poemas chinos y poeta orientalista”. Primer simposio internacional interdisciplinario aduanas del conocimiento: la traducción y la constitución de las disciplinas entre el Centenario y el Bicentenario. CONICET, 2010. Impreso.
- . “La traducción sin idioma”. Prólogo para los poemas chinos. Editorial Abeja Reina. Web.13 de mayo del 2015.
- Wilson, Robert. Rev. of “The Kanshi Poems of Ozsa Tankasu Collection: Late Edo life Through the Eyes of Kyoto Townsmen”, by Judith Rabinovich and Timothy R. Bradstock. *Simply Haiku: A Quaterly Journal of Japanese Short Form Poetry*. 4.4 Winter 2006. Web.15 de Diciembre del 2015.
- Williams, R. John. “Zen and the Quality of Global Capitalism”. *Critical Inquiry* 38.1 2011: 17-70. Impreso.
- Wolff, Jorge H. O neobarroco segundo Arturo Carrera. *La poesía de Arturo Carrera. Antología de la obra y la crítica*. Nancy Fernández y Juan Duchesne Winter editores. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2010. 261-272. Impreso.
- Yang, Michael V. “Man and Nature: A Study of Du Fu’s Poetry”. *Monumenta Serica* 50.1 2002: 315-336. Impreso.

Zaragoza Zen. “La red de Indra”. 15 de enero del 2015. Web. 19 de septiembre del 2015.

Žižek, Slavoj. “The Buddhist Ethic and the Spirit of Global Capitalism”. Video en línea.

*European Graduate School Lectures*. 2 de octubre del 2012. 13 de diciembre del 2014.

“The Sutra of the Heart of the Glorious Lady Prajñāpāramita”. *The Heart Attack Sūtra. A new*

*Commentary of the Heart Sūtra*. Por: Karl Brunnhölz. Snow Lion: Boston, 2012. Impreso.

.